Sinfonia
CONVENIT IGITUR — IN GESTU H
NENUSTATEM CONSPICUAM, NEC
DINEM ESSE NE AUT HISTRIONES
AUT OPERARII VIDEAMUR ESSE

Verſuch einer gründlichen Violinſchule,

entworfen

und mit 4. Kupfertafeln ſammt einer Tabelle

verſehen

von

Leopold Mozart

Hochfürſtl. Salzburgiſchen Cammermuſikus.

In Verlag des Verfaſſers.

Augſpurg,

gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1756.

Ὅτι μὲν οὖν ἡμῖν τούς τε νέους παιδευτέον μουσικῇ, καὶ αὐτῆς δὶα βίου προσεκτέον ὅπη παρείκοι, οὐδένα αὐτειπεῖν οἴομαι.

Esse igitur adolescentes nobis Musica erudiendos, ipsiusque tota Vita, *quantum fieri possit*, rationem habendam, neminem oblocuturum puto.

Aristides Quintilianus Libro II. de Musica.

Universitäts-Bibliothek München

Ad Bibl. Acad. Lond.

Dem

Hochwürdigſten und Hochgebohrnen

des Heil. Röm. Reichs

Fürſten

Siegmund Chriſtoph

aus dem Hoch Reichsgräflichen Hauſe

von

Schrattenbach;

Erzbiſchoffen zu Salzburg;

des Heil. Röm. Stuhls

gebohrnen Legaten/

und

Primaten des Deutſchlandes.

Meinem gnädigſten Landesfürſten und Herrn.

Hochwürdigſter und Hochgebohrner

des Heil. Röm. Reichs

Fürſt!

Gnädigſter Landesfürſt und Herr!

Darf ich es wohl wagen dem hohen Namen Euer Hochfürſtl. Gnaden ein geringes Lehrbuch

zu

zu widmen? Und ſind Regeln zur Violin nicht ein all zu geringes Opfer vor die Hoheit eines Landesfürſten und Primaten von ganz Deutſchland? Eine Anweiſung für Schüler kann in den Augen eines groſſen Fürſten kein erhebliches Werk ſeyn; das weis ich nur gar zu wohl: doch weis ich auch/ daß Euer Hochfürſtl. Gnaden alles dasjenige höchſt angenehm iſt/ was immer zur Unterweiſung der Jugend in den ſchönen Künſten auch nur das mindeſte beyträgt. Wie viele junge Leute/ welche oft die ſchönſten Natursgaben hatten/ würden gleich den im Walde verwilderten Reiſern

unbesorgt aufgewachsen seyn; wenn Dero recht väterliche Hülfe sie nicht bey Zeiten unter die Aufsicht vernünftiger Personen zur Erziehung gebracht hätte. Und wie viele müßten seiner Zeit bey dem Anwachse der Jahren vor Noth und Armuth darben / und als unnütze Weltbürger der Gemeinde zur Beschwerniß seyn; wenn Euer Hochfürstl. Gnaden solche nicht nach dem Unterscheid ihres Talents und ihrer Geschicklichkeit in dieser oder jener Wissenschaft hätten gnädigst unterweisen lassen. Die Jugend beyderley Geschlechtes und von allen Ständen hat sich dieser Gnade zu rühmen:

men: einer Gnade/ die nicht mit dem Tod desienigen/ der ſie empfangen hat/ abſtirbt; ſondern durch ganze Geſchlechtregiſter in lebendigem Andenken/ und den dankbaren Nachkömmlingen unvergeßlich bleibet/ die eine ganze Reihe Menſchen herzuzehlen wiſſen/ welche/ wo ſie nicht gar in dem Nichts geblieben wären/ doch ſehr betrübt ihre Täge würden hingebracht und ihr Elend wieder auf ihre Nachkommen fortgepflanzet haben: wenn nicht der gütigſte Fürſt ihrem Urgroßvater unter die Arme gegriffen und ihn in den Stand geſetzet hätte durch ſeine erlernete Wiſſenſchaft im Leben ſeinen Mit-

bürgern

bürgern/ und nach dem Tode auch noch seinen Nachfolgern nützlich zu seyn.

Ich darf es demnach sicher wagen Euer Hochfürstl. Gnaden ein Buch in tiefester Unterthänigkeit zu überreichen/ in welchem ich mich nach meinen wenigen Kräften beflissen habe der Musikliebenden Jugend einen Weg zu bahnen/ der sie ganz sicher nach dem guten Geschmacke in der Tonkunst führet. Ja ich mache mir die getroste Hofnung Euer Hochfürstl. Gnaden werden dieser meiner geringen Bemühung/ die ich

den

den Anfängern in der Musik zu Liebe angewendet habe / eben den gnädigsten Schutz nicht versagen / den Sie den Wissenschaften überhaupts / sonderbar aber der Tonkunst bis diese Stunde so ausnehmend angedeihen lassen.

Dieß ist es was ich unterthänigst bitte / mich und die meinigen; ja auch unser ganzes musikalisches Chor zu Dero höchsten Gnaden empfehle; jene unendliche und alle menschliche Vernunft übersteigende vollkommenste göttliche Triadem Harmo-

 nicam

nicam aber um die Erhaltung Dero Theureſten Perſon anflehe / und mit tiefeſter Unterwerfung mich nenne

Euer Hochfl. Gnaden

Meines gnädigſten Fürſten und Herrn

unterthänigſten und gehorſamſten

Leopold Mozart.

Vorbericht.

Viele Jahre ſind es, als ich für jene, welche ſich von mir in der Violin unterweiſen ließen, gegenwärtige Regeln niedergeſchrieben hatte. Es wunderte mich oft recht ſehr, daß zu der Erlernung eines ſo gewöhnlichen, und bey den meiſten Muſiken faſt unentberlichen Inſtruments, als die Violin iſt, keine Anweiſung zum Vorſcheine kommen wollte: da man doch guter Anfangsgründe, und abſonderlich einiger Regeln über die beſondere Strichart nach dem guten Geſchmacke ſchon längſt wäre benöthiget geweſen. Mir that es oft ſehr leid, wenn ich fand, daß die Lehrlinge ſo ſchlecht unterwieſen waren: daß man nicht nur alles vom erſten Anfange nachholen; ſondern viele Mühe anwenden

mußte die ihnen beygebrachten, oder wenigstens nachgesehenen Fehler wieder abzuziehen. Ich fühlte ein grosses Beyleid, wenn ich schon gewachsene Violinisten, die sich manchmal nicht wenig auf ihre Wissenschaft einbildeten, ganz leichte Passagen, die etwa nur dem Striche nach von der gemeinen Spielart abgiengen, ganz wider die Meynung des Componisten vortragen hörte. Ja, ich erstaunte, wenn ich gar sehen mußte, daß sie auch bey mündlicher Erklärung des schon angezeigten Vortrages, und bey wirklicher Vorspielung desselben, dennoch das Wahre und Reine kaum, oder oft gar nicht erreichen konnten.

Es kam mir demnach in den Sinn, diese Violinschule dem Druck zu übergeben. Ich besprach mich auch wirklich mit dem Buchdrucker. Allein, so groß auch mein Eifer, der musikalischen Welt, so viel an mir ist, zu dienen, immer war; so zauderte ich dennoch mehr denn ein ganzes Jahr: weil ich zu blöde war bey so aufgeklärten Zeiten mit meiner geringen Bemühung an das Tageslicht zu tretten.

Endlich erhielt ich von ohngefähr Herrn Marpurgs Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Ich las seine Vorrede. Er sagt gleich anfangs: Daß man,

ſich über die Anzahl muſikaliſcher Schriften nicht zu beklagen habe. Er beweiſet es auch, und beklagt unter andern, daß noch eine Anweiſung zur Violin fehle. Dieß machte nun meinen ſchon vormals gefaßten Entſchluß auf einmal wieder rege, und war der ſtärkſte Antrieb dieſe Blätter ſogleich in meine Vaterſtadt an den Buchdrucker zu ſchicken.

Ob ſie nun aber ſo abgefaſſet ſind, wie es Herr Marpurg und andere gelehrte Muſikverſtändige wünſchen; dieß iſt eine Frage, die nicht ich, ſondern die Zeit beantworten kann. Und was könnte ich denn wohl auch davon ſagen, ohne mich zu tadeln oder zu loben? das erſte will ich nicht: denn es läuft wieder die Eigenliebe. Und wer würde mir doch glauben, daß es mein Ernſte wäre? Das Zweyte läuft wider die Wohlanſtändigkeit; ja es läuft wider die Vernunft und iſt ſehr lächerlich: da jedermann weis, was für einen übeln Geruch das eigene Lob nach ſich läßt. Wegen der Herausgabe dieſes Buches werde ich mich wohl nicht entſchuldigen dörfen: weil dieß, meines Wiſſens, die erſte Anweiſung zur Violin iſt, welche öffentlich erſcheinet. Wenn ich mich bey der gelehrten Welt entſchuldigen ſollte: ſo müßte es nur wegen der Art der Abhandelung und des Vortrages ſeyn.

Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch, was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupts habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte. Mit einem Buche, welches dem Käufer ein bischen mehr kostet, ist sehr wenigen gedienet: und wer hat es nöthiger eine solche Anweisung sich beyzuschaffen, als der Dürftige, welcher nicht im Stande ist auf lange Zeit sich einen Lehrmeister zu halten? Stecken nicht oft die besten und fähigsten Leute in der gröften Armuth; die, wenn sie ein taugliches Lehrbuch bey Handen hätten, in gar kurzer Zeit es sehr weit bringen könnten?

Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläuftiger abhandeln, und nach dem

Bey-

Beyspiele einiger Schriftsteller, alles von andern Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören; theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nützen da stehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrössern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im Vierten Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden.

Endlich muß ich frey gestehen, daß ich diese Violinschule nicht nur zum Nutzen der Schüler, und zum Behufe der Lehrmeister geschrieben habe: sondern daß ich sehr wünsche alle diejenigen zu bekehren, die durch ihre schlechte Unterweisung ihre Lehrlinge unglücklich machen; weil sie selbst solche Fehler an sich haben, die sie, wenn sie nur ihrer Eigenliebe auf eine kurze Zeit entsagen wollten, gar bald erkennen würden.

Decipit Exemplar Vitiis imitabile:
Horat. L. I. Epist. XIX.

Vielleicht

Vorbericht.

Vielleicht werden ſie dieſelben in dieſem Buche ganz lebhaft abgemahlet finden; und vielleicht wird mancher, wenn er es gleich nicht geſtehet, durch das überzeugende Gewiſſen zur Beſſerung gerühret werden. Nur das will ich öffentlich verbetten haben, daß man nicht glaube, als hätte ich bey ein und andern Fehlern, die ich in dieſem Buche verächtlich vorſtelle, auf gewiſſe Perſonen geziehlet. Ich bediene mich hier der Worte, mit welchen ſich Herr Rabener am Ende des Vorberichtes ſeiner ſatyriſchen Schriften vor ſolcher Nachrede verwahret, und erkläre mich: daß ich niemand meyne, als diejenigen, welche wiſſen, wen ich gemeynet habe.

Omni Muſarum licuit Cultoribus ævo
Parcere Perſonis, dicere de Vitiis,
Quæ ſi irafcere agnita videntur.

Sen.

Salzburg, geſchrieben den 26.
des Heumonats, 1756.

Mozart.

Einleitung

Einleitung
in die Violinſchule.

Der Einleitung erſter Abſchnitt.
Von den Geiginſtrumenten, inſonderheit von der Violin.

§. 1.

Das Wort Geige, begreift in ſich Inſtrumente verſchiedener Art und Gröſſe, welche mit Darmſeyten bezogen ſind, deren iede einer richtigen Austheilung nach gröſſer als die andere ſeyn muß, und die mit einem aus Holz gemachten und mit Pferdhaaren beſpannten Bogen geſtrichen werden. Aus dieſem erhellet, daß das Wort Geige ein allgemeines Wort iſt, welches alle Arten der Geiginſtrumente in ſich einſchlieſſet; und daß es folglich nur von einem Mißbrauche herrühret, wenn man

die Violin platterdings die Geige nennet. Ich will die gewöhnlichſten Gattungen herſetzen.

§. 2.

Eine ſchon faſt veraltete Art der Geigen ſind die kleinen Sack- oder Spitzgeiglein, welche mit 4. oder auch nur mit 3. Seyten bezogen ſind. Sie wurden, wegen der Bequemlichkeit ſie in den Schubſack zu ſtecken, gemeiniglich von den Herren Tanzmeiſtern bey Unterweiſung ihrer Lehrlinge gebraucht.

Eine zwote, aber auch wenig mehr übliche Art ſind die einfachen, oder Brettgeigen; welche alſo benennet werden, weil die 4. darauf geſpannten Seyten, nur über einem gewölbten Brett gezogen ſind, ſo eigentlich dem obern Theile einer gemeinen Violin oder Diskantgeige gleichet.

Die dritte Art ſind die Quart- oder Halbgeiglein. Sie ſind kleiner als die gemeinen Violinen, und werden für gar kleine Knaben gebraucht. Doch iſt es allezeit beſſer, wenn es die Finger eines Knaben zulaſſen, ihn an eine rechte Violin zu gewöhnen; dadurch er die Finger in einer beſtändigen Gleichheit erhält, ſie abhärtet, und ſolche recht auszuſtrecken erlernet. Vor einigen Jahren hat man noch ſo gar Concerte auf dieſe von den Italiänern ſogenannte kleine Violin (Violino piccolo) geſetzet: und da es ſich weit höher als eine andere Violin ſtimmen läßt; ſo wurde es ſonderbar bey muſikaliſchen Nachtſtücken mit einer Zwerchflaute, Harfe, oder mit einem andern ſolchen Inſtrumente vergeſellſchaftet, öfters gehöret. Itzt iſt man der kleinen Geiglein nimmer benöthiget. Man ſpielet alles auf der gewöhnlichen Violin in der Höhe.

Die vierte Gattung ſind die gemeinen Violinen oder Diskantgeigen. Von welchen wir eigentlich in dieſem Buche zu reden haben.

Eine fünfte Art ſind die Altgeigen: welche von dem italiäniſchen Viola di Braccio, auch Violen heiſſen; am gemeinſten aber (von Braccio) die Bratſchen genennet werden. Man ſpielet damit ſowohl den Alt als den Tenor, auch zur Noth, zu einer hohen Oberſtimme den Baß, dazu man doch ſonſt

Eine ſechſte Gattung, nämlich die Fagotgeige brauchet; welche der Gröſſe und Beſeytung nach von der Bratſche in etwas unterſchieden iſt. Einige nennen es auch das Handbaßel; doch es iſt das Handbaßel noch etwas gröſſer als die Fagotgeige. Man pflegt alſo, wie ſchon geſagt worden, den Baß damit zu ſpielen: allein nur zu Violinen, Zwerchflauten, und andern hohen Oberſtimmen; ſonſt würde der Grund die Oberſtimme überſchreiten, und, wegen den

wider die Regel laufenden Auflöſungen, gar oft eine widrige Harmonie hervorbringen. Dieſe Ueberſchreitung der Oberſtimme mit der Unterſtimme iſt in der muſikaliſchen Setzkunſt bey Halbcomponiſten ein ganz gemeiner Fehler.

Die ſiebente Art heißt das **Baſſel** oder **Baſſete**, welches man, nach dem italiäniſchen Violoncello, das **Violoncell** nennet. Vor Zeiten hatte es 5. Seyten; itzt geigt man es nur mit vieren. Es iſt das gemeinſte Inſtrument den Baß damit zu ſpielen: und obwohl es einige etwas gröſſere, andere etwas kleinere giebt; ſo ſind ſie doch nur der Beſeytung nach, folglich nur in der Stärke des Klanges, ein wenig von einander unterſchieden.

Der groſſe Baß, oder **Violon** von dem italiäniſchen Violone iſt die achte Gattung der Geiginſtrumente. Dieſer **Violon** wird ebenfalls von verſchiedener Gröſſe verfertiget: allein es bleibt allezeit die nämliche Stimmung; nur daß man bey der Beſeytung den nöthigen Unterſcheid beobachtet. Weil der Violon viel gröſſer als das Violoncell iſt; ſo iſt auch deſſen Stimmung um eine ganze Octav tiefer. Er wird am gewöhnlichſten mit 4, der gröſſere aber auch mit 5. Seyten bezogen.

Die neunte Art iſt die **Gamba**. Sie wird zwiſchen die Beine gehalten; daher es auch den Name hat: denn die Italiäner nennen es Viola di Gamba, das iſt: **Beingeige**. Heut zu Tage wird auch das Violoncell zwiſchen die Beine genommen, und man kann es mit allem Rechte auch eine Beingeige nennen. Im übrigen iſt die **Viola di Gamba** von dem **Violoncell** in vielem unterſchieden. Es hat 6, auch 7. Seyten; da das Baſſel nur 4. hat. Es hat auch eine ganz andere Stimmung, einen angenehmern Ton, und dienet meiſtentheils zu einer Oberſtimme.

Die zehnte Gattung iſt der **Bordon**, nach dem gemeinen Sprechen der **Barydon**, von dem italiäniſchen Viola di Bordone, (*a*). Dieſes Inſtrument hat, gleich der **Gamba**, 6 bis 7 Seyten. Der Hals iſt ſehr breit und deſſen hinterer Theil hohl und offen, wo 9 oder auch 10 meſſingene und ſtählerne Seyten hinunter gehen, die mit dem Daumen berühret, und geknippet werden; alſo zwar, daß zu gleicher Zeit, als man mit dem Geigebogen auf den oben ge-

(*a*) Einige ſprechen und ſchreiben Viola di Bardone. Allein Bardone iſt meines Wiſſens kein italiäniſch Wort; wohl aber Bordone: denn dieſes heißt eine Tenorſtimme; bedeutet auch eine grobe Seyte, eine Hummel, und das leiſe Brummen der Bienen. Wer dieſes Inſtrument kennet, wird auch einſehen, daß durch das Wort Bordone, der Ton deſſelben recht ſehr gut erkläret ſey.

ſpannten Darmſeyten die Hauptſtimme abgeiget, der Daume durch das Anſchlagen der unter dem Hals hinabgezogenen Seyten den Baß dazu ſpiele. Und eben deswegen müſſen die Stücke beſonders dazu geſetzet ſeyn. Es iſt übrigens eines der anmuthigſten Inſtrumente.

Eine eilfte Art mag die **Viola d'Amor** ſeyn; nach dem italiäniſchen Viola d'Amore, und nach dem franzöſiſchen Viole d'Amour. Es iſt eine beſondere Art der Geigen, die, ſonderheitlich bey der Abendſtille, recht lieblich klinget. Oben iſt ſie mit 6. Darmſeyten, davon die tiefern überſponnen ſind, und unter dem Griffe mit 6. ſtählernen Seyten bezogen; welche letztere weder gegriffen, noch gegeigt werden, ſondern nur, den Klang der obern Seyten zu verdoppeln und fortzupflanzen, ſind erdacht worden. Dieſes Inſtrument leidet viele Verſtimmung.

Die zwölfte Gattung iſt das **engliſche Violet**, ſo hauptſächlich von der **Viola d'Amore** nur dadurch unterſchieden iſt, daß es oben 7. und unten 14. Seyten, und folglich auch eine andere Stimmung hat, auch wegen Viele der untern Klangſeyten einen ſtärkern Laut von ſich giebt.

Eine alte Art der Geiginſtrumente iſt die aus dem Trumſcheid entſtandene **Trompete marine**. Es hat nur eine groſſe Darmſeyte; hat einen dreyeckichten Körper; einen langen Hals, u. ſ. w. Die Seyte liegt auf einem Stege, welcher auf einer Seite den Sangboden kaum berühret, und folglich verurſachet, daß die Seyte, wenn ſie gegeigt wird, einen ſchnarrenden Ton, gleich einer Trompete, von ſich giebt.

Dieſe nun ſind alle mir bekannte und meiſtentheils noch übliche Gattungen der Geigen; davon die **vierte**, nämlich die **Violin**, der Stoff dieſer zum Verſuch unternommenen Lehrſchrift ſeyn wird.

§. 3.

Die Violin iſt ein aus Holz verfertigtes Inſtrument, und aus folgenden Theilen zuſammen geſetzet. Der obere Theil beſtehet in einem gewölbten Dach; der untere Theil in einem eben dergleichen Boden; die Seitenwände, welche das Dach und den Boden zuſammen fügen, werden von den Geigenmachern der Zarge (*b*) genennet; das Ganze aber heißt bey ihnen das Corpus, oder der Körper. An dieſem Körper, Corpus, oder Leib, iſt der Hals, und auf dem Hals

(*b*) Der Zarge oder die Zarge: aber nicht Sarge; denn dieſes kommt von σάρξ, σαρκὸς und heißt die Einfaſſung eines todten Körpers.

Hals der Griff; welcher alſo benennet wird, weil die darüber geſpannten Seyten dort gegriffen werden. Unten iſt ein Bretchen veſt gemacht, an welches die Seyten angebunden ſind, die auf einem hölzernen Stege ruhen, und ober dem Hals in Schrauben eingezogen werden; durch derer Hülfe die Violin geſtimmet wird. Damit aber der Gewalt der über den Sattel ausgeſpannten Seyten das Dach nicht niederdrücke, und dadurch der Violin den Klang benehme, ſo wird in den Körper derſelben unter den Steg oder Sattel ein klein Hölzchen geſtecket; welches man den Stimmſtock nennet.

Am äuſſerſten Ende bemühen ſich die Geigenmacher theils eine zierliche ſchneckenförmige Krümmung; theils einen wohl gearbeiteten Löwenkopf anzubringen. Ja ſie halten ſich über dergleichen Auszierungen oft mehr auf, als über dem Hauptwerke ſelbſt: Daraus denn folget, daß auch die Violin, wer ſollte es meynen! dem allgemeinen Betrug des äuſſerlichen Scheines unterworfen iſt. Wer den Vogel nach den Federn, und das Pferd nach der Decke ſchätzet, der wird auch unfehlbar die Violin nach dem Glanze und der Farbe des Firnüſſes beurtheilen, ohne das Verhältniß der Haupttheile genau zu unterſuchen. Alſo machen es nämlich alle diejenigen, welche ihre Augen, und nicht das Gehirn zum Richter wählen. Der ſchön gekraußte Löwenkopf kann eben ſo wenig den Klang der Geige, als eine aufgethürmte Quarreperücke die Vernunft ſeines lebendigen Perückenſteckes beſſern. Und dennoch wird manche Violin nur des guten Anſehens wegen geſchätzet; und wie oft ſind nicht das Kleid, das Geld, der Staat, ſonderbar aber die geknüpfte Perücke jene Verdienſte, die manchen . . . zum Gelehrten, zum Rath, zum Doctor machen. Doch! wo bin ich hingerathen? Der Eifer gegen das ſo gewöhnliche Urtheil nach dem äuſſerlichen Scheine hat mich faſt aus dem Geleiſe getrieben.

§. 4.

Mit vier Seyten wird die Violin bezogen, derer iede, ſeiner richtigen Abtheilung nach, gröſſer als die andere ſeyn muß. Ich ſage, nach ſeiner richtigen Abtheilung: Denn, wenn eine Seyte gegen die andere etwas zu ſchwach oder zu ſtark iſt, ſo kann unmöglich ein gleicher und guter Ton herausgebracht werden. Sowohl die Herren Violiniſten, als auch die Geigenmacher beſtimmen dieſe Austheilung nach dem Augenmaaß; und es iſt nicht zu leugnen, daß es oft ſehr ſchlecht damit zugehet. Man muß in der That mit allem Fleiß an das Werk gehen, wenn man die Violin recht rein beziehen will; und zwar ſo: daß die

Seyten nach der wahren Beſchaffenheit der Intervallen, nach welchen ſie von einander abſtehen, ihre richtige Verhältniſſe, und folglich die richtige Töne gegen einander haben. Wer ſich Mühe geben will, der kann eine Probe nach mathematiſcher Lehrart machen, und zwo feine gut ausgezogene Darmſeyten ausſuchen; es ſey ein (A) und (E) ein (D) und (A) oder ein (D) und (G): deren iedoch iede vor ſich, ſo viel möglich, eine gute Gleichheit hat. Das iſt: der Diameter oder Durchſchnitt der Seyte muß gleich groß ſeyn. An iede dieſer zwoen Seyten können Gewichte von gleicher Schwere gehänget werden. Sind nun die zwo Seyten recht ausgeſucht; ſo müſſen ſie, bey dem Anſchlagen derſelben, das Intervall einer Quint hervorbringen. Klingt eine gegen die andere zu hoch, und überſchreitet die Quint; ſo iſt es ein Zeichen, daß ſelbige zu ſchwach iſt, und man nimmt eine ſtärkere. Oder, man verändert die zu tief klingende, und leſet ſich dafür eine feinere aus: denn ſie iſt zu ſtark. Auf dieſe Art wird ſo lange fortgefahren, bis man das Intervall einer reinen Quint gefunden; alsdann haben die Seyten ihr richtiges Verhältniß und ſind wohl ausgeſucht. Allein, wie ſchwer iſt es nicht, ſolche gleichdicke Seyten anzutreffen? Sind ſie nicht mehrentheils an einem Ende ſtärker, als an dem andern? Wie kann man mit einer ungleichen Seyte eine ſichere Probe machen? Ich will alſo nochmalen erinneret haben, daß man bey Ausleſung der Seyten den möglichſten Fleiß anwenden, und nicht alles ſo hin auf Gerathewohl machen ſolle.

§. 5.

Das bedaurlichſte iſt, daß unſere heutigen Inſtrumentmacher ſich bey Verfertigung ihrer Arbeit ſo gar wenig Mühe geben. (c) Ja was noch mehr? Daß ein ieder nach ſeinem Kopfe und Gutgedünken ſo hin arbeitet, ohne einen gewiſſen Grund in einem oder dem andern Stücke zu haben. Zum Beyſpiel: Der Geigenmacher hat etwa durch die Erfahrung zu ſeiner Regel angenommen, daß bey einem niedern Zarge das Dach höher gewölbt ſeyn müſſe; daß hingegen, wenn der Zarge hoch iſt, das Dach etwas weniger gewölbt und erhöhet ſeyn könne: und dieß wegen der Fortpflanzung des Klanges; damit nämlich der Klang durch das Niedere des Zarges oder des Daches nicht zu ſehr unterdrücket werde. Er weis ferner, daß der Boden im Holze ſtärker als das Dach ſeyn

(c) Die Inſtrumentmacher arbeiten heut zu Tage freilich meiſtentheils nur nach Brod. Und eines theils ſind ſie auch nicht zu verdenken: man verlangt gute Arbeit, und will wenig dafür bezahlen.

ſeyn müſſe; daß ſowohl das Dach als der Boden in der Mitte mehr Holz als auf den Seiten haben ſollen; daß übrigens eine gewiſſe Gleichheit in der ſich verlierenden oder allmählig wieder anwachſenden Holzdicke zu beobachten ſey, und er weis ſolche durch den Greifcirkel zu unterſuchen, u. ſ. f. Woher kömmt es denn, daß die Violinen ſo ungleich ſind? Woher kömmt es, daß eine laut, die andere ſtill klinget? Warum hat dieſe einen, ſo zu ſagen, ſpitzigen; jene einen recht hölzernen; dieſe einen rauhen, ſchreienden; jene einen traurigen und betäubten Ton? Man darf nicht viel fragen. Alles dieſes rühret von der Verſchiedenheit der Arbeit her. Ein ieder beſtimmet die Höhe, die Dicke, u. ſ. w. nach ſeinem Augenmaaß, ohne ſich auf einen zureichenden Grund ſuſſen zu können: folglich geräth es einem gut, dem andern ſchlecht. Dieß iſt ein Uebel, welches der Muſik wirklich viel von ihrer Schönheit entziehet.

§. 6.

In dieſem Stücke könnten die Herren Mathematiker ihren Ruhm verewigen. Der gelehrte Herr **M. Lorenz Mizler**, hat vor einigen Jahren ſchon den nie genug zu rühmenden Vorſchlag gethan, eine Geſellſchaft muſikaliſcher Wiſſenſchaften in Deutſchland anzulegen. Sie hat auch wirklich ſchon im Jahr 1738. ihren Anfang genommen. Es iſt nur zu bedauren, daß eine ſolche edle Beſtrebung nach der redlichen Verbeſſerung der muſikaliſchen Wiſſenſchaften nicht allezeit reichlich unterſtützet wird. Das ganze muſikaliſche Reich müßte es einer ſolchen gelehrten Geſellſchaft nimmer genug zu verdanken, wenn ſie den Inſtrumentmachern ein ſo nützbares Licht anzündete, dadurch der Muſik eine ungemeine Zierde zuwachſen könnte. Man wird es mir ia nicht verargen, wenn ich ganz aufrichtig ſage: daß an genauer Unterſuchung der Inſtrumente mehr lieget, als wenn man durch die Bemühung vieler Gelehrten endlich vom Grunde erörtert: warum zwo unmittelbar auf einander folgende Octaven oder Quinten nicht wohl in das Gehör fallen. Bey rechtſchaffenen Componiſten ſind ſie ohnehin ſchon längſt des Landes verwieſen: und es iſt genug, daß ſie, wegen ihrem allzuvollkommenen Verhältniß, dem aufmerkſamen Ohr, da es eben eine Veränderung erwartet, durch ſträfliche Wiederholung zur Laſt fallen. Iſt es denn nicht mehr in Betrachtung zu ziehen, daß wir ſo wenig gute Inſtrumente ſehen; daß ſelbige von ſo ungleicher Arbeit, und von ſo verſchiedener Klangart ſind: als wenn wir ganze Reihen papierener Intervallen ausmeſſen und hinſchreiben; davon oft viele in der Ausübung wenig oder gar nichts nützen? Dieſe gelehrten Herren könnten

ten alſo durch eine nützliche Unterſuchung, z. E. was für Holz zu einem Geiginſtrumente das tauglichſte? Wie ſolches am beſten auszutrocknen wäre? (d) Ob nicht bey der Ausarbeitung das Dach und der Boden nach den Jahren (e) einander entgegen ſtehen ſollten? Wie die Schweislöcher des Holzes am beſten zu verſchlieſſen ſeyn, und ob nicht auch der innere Theil deſswegen mit Fürnüß ganz fein zu beſtreichen, und was für Fürnüß der tauglichſte wäre? Hauptſächlich aber, wie hoch, wie dick, u. ſ. f. das Dach, der Boden, und der Zarge ſeyn müſſen? Mit einem Worte: durch ein richtiges Syſtem, wie eigentlich die Theile einer Geige ſich gegen einander regelmäſſig verhalten ſollen, könnten, ſage ich, dieſe gelehrten Herren durch Hülfe der Mathematik, und mit Beyziehung eines guten Geigenmachers die Muſik ungemein verbeſſern.

§. 7.

Unterdeſſen bemühet ſich ein fleiſſiger Violiniſt, ſein Inſtrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmſtockes nach Möglichkeit zu verbeſſern. Hat die Violin einen groſſen Körper, ſo werden unfehlbar gröſſere Seyten von guter Wirkung ſeyn: iſt der Körper hingegen klein, ſo erfordert es eine kleinere Beſeytung. (f) Der Stimmſtock muß nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder ſeyn, und rechter Hand etwas weniges hinter dem Fuß des Sattels ſtehen. Es iſt kein geringer Vortheil den Stimmſtock gut zu ſetzen. Man muß ihn mit vieler Gedult öfters hin und her rücken; iedesmal durch Abſpielung verſchiedener Töne auf ieder Seyte den Klang der Geige wol unterſuchen, und ſo lang auf dieſe Art fortfahren: bis man die Güte des Tones gefunden. Der Sattel kann auch viel beytragen. Z. E. Iſt der Ton gar zu ſchreiend und durchdringend, oder, ſo zu reden, ſpitzig, folglich unangenehm: ſo wird er mit einem niedern, breiten, etwas dicken und ſonderbar unten wenig ausgeſchnittenen Sattel gedämpfet. Iſt der Ton an ſich ſelbſt ſchwach, ſtill, und unterdrückt: ſo muß mit einem feinen, nicht zu breiten, anbey ſo viel es ſich thun läßt, hohen, und unten

(d) Ich habe ſelbſt eine Violin in Händen gehabt, deren Theile nach der Ausarbeitung, vor dem Zuſammenſetzen, mit recht gutem Erfolge im Rauchfang ſind ausgetrocknet worden.

(e) Die Jahre nennet man die verſchiedenen Züge, die ſich im Holze zeigen.

(f) Bey hoher und tiefer Stimmung hat man das nämliche zu beobachten. Die dickern Seyten taugen ganz natürlich beſſer zur tiefen Stimmung, gleichwie die feinen bey der hohen Stimmung von beſſerer Wirkung ſind.

unten ſowohl als in der Mitte viel ausgeſchnittenen Sattel geholfen werden. Solcher muß aber überhaupts von einem recht feinen, wohl geſchloſſenen, und ausgetrockneten Holze ſeyn. Uebrigens hat der Sattel ſeinen Ort auf dem Dache der Violin in der Mitte der zweenen Ausſchnitten, welche in der Geſtalt eines lateiniſchen S Buchſtabens auf beyden Seiten angebracht ſind. Damit aber der Klang nirgends unterdrücket werde: ſo muß das Bretchen, an welches die Seyten feſtgemacht ſind, und welches man, nach dem gemeinen Waidſpruche, das Sattelfeſt nennet, an das unten deßwegen eingeſteckte Zäpfchen alſo eingehenket werden, daß es mit dem untern und ſchmahlen Ende weder über das Dach der Violin herein, noch hinaus reiche, ſondern demſelben völlig gleich ſtehe. Man muß endlich auch ſein Inſtrument immer reinlich halten, und abſonderlich die Seyten und das Dach, bevor man zu ſpielen anfängt, allezeit von dem Staub und Koliphon ſäubern (a).

Dieſes wenige mag inzwiſchen einem fleiſſig Nachdenkenden ſchon genug ſeyn; bis gleichwohl ſich iemand hervor thut, welcher, nach meinem Wunſche, dieſen meinen kleinen Verſuch erweiteret, und alles in ordentliche Regeln bringet.

(a) Colophonium wird aus gereinigtem Harz gemacht, und man ſchmiert mit demſelben die über den Geigebogen gezogene Pferdhaare; damit ſie die Seyten ſchärfer angreifen. Man muß aber den Bogen nicht zu ſehr ſchmieren; ſonſt wird der Ton rauh und dumpficht.

Der Einleitung zweyter Abſchnitt.

Von dem Urſprunge der Muſik, und der muſikaliſchen Inſtrumenten.

§. 1.

Nachdem nun die Weſenheit der Violin erkläret worden, ſollte man auch etwas von dem Urſprunge derſelben beybringen; um dem Anfänger die Abkunft ſeines Inſtruments einigermaſſen bekannt zu machen. Allein, ie weiter man in das Alterthum hinein ſiehet; ie mehr verliert man ſich, und geräth auf ungewiſſe Spuren. Es liegt faſt alles auf ungewiſſem Grunde; und man findet in der That, mehr fabelhaftes als wahrſcheinliches.

§. 2.

Der Muſik überhaupts gehet es eben nicht viel beſſer. Man hat zu dieſer Stunde noch keine vollſtändige muſikaliſche Hiſtorie. Wie viele raufen ſich nicht faſt nur um den Namen, Muſik? Einige glauben das Wort Muſik komme von den Muſen, welche als Göttinnen des Geſanges verehret worden. Andere nehmen es vom griechiſchen μῶδαι, welches fleißig nachforſchen, und unterſuchen heißt. Viele halten dafür, es habe ſeinen Urſprung von Moys (*a*), welches in egyptiſcher Sprache ein Waſſer, und Icos, ſo eine Wiſſenſchaft bedeutet (*b*): daß es alſo eine bey dem Waſſer erfundene Wiſſenſchaft anzeige; und zwar, weil einige wollen, das Geräuſch des Nilfluſſes habe zur Erfindung der Muſik Anlaß gegeben: denen aber jene widerſprechen, die es dem Geſauſe und Gepfeife des Windes oder dem Geſange der Vögel zuſchreiben. Endlich wird es auch mit gutem Fuz von dem griechiſchen Μοῦσα hergeleitet, welches eigentlich

(*a*) Margarita Philoſophica, Lib. 5. Muſicæ ſpeculativæ, Tract. 1. Cap. 3. Impreſs. Baſileæ 1508.

(*b*) Zacharias Tevo nel ſuo Muſico Teſtore. P. 2. C. 7. pag. 10. Stamp. in Venezia 1706.

eigentlich ein aus dem hebräiſchen entſprungenes Wort iſt. Denn es heißt ſo viel als מְעֻשֶׂה: nämlich: ein vortreffliches und vollkommenes Werk, welches zur Ehre Gottes ausgedacht und erfunden worden (*c*). Der leſer wähle ſich, was ihm beliebt. Ich will nichts entſcheiden.

§. 3.

Was können wir denn von der Erfindung und den Erfindern der Tonkunſt gewiſſes ſagen? Man iſt auch in dieſem Stücke ſo uneinig, daß es mehrentheils auf Muthmaſſungen hinaus läuft. Jubal hat das Zeugniß der H. Schrift für ſich: wo er der Vater derjenigen genennet wird, welche auf Citharn und Orgeln ſpielten (*d*). Und einige glauben, daß nicht Pythagoras, wie man doch ſonſt vor gewiß (*e*) behauptet, ſondern ſelbſt der Jubal durch die Hammerſchläge ſeines Bruders des Tubal, welcher ein Schmide ſolle geweſen ſeyn, die Verſchiedenheit der Töne erfunden habe (*f*). Vor der Sündflut wird auſſer dem Jubal keines Muſikverſtändigen in der H. Schrift gedacht. Ob nun alſo die Muſik mit der allgemeinen Weltſtrafe zu Grunde gegangen; oder ob nicht Noe (*g*), oder einer ſeiner Söhne ſolche mit ſich in die Arche genommen, davon haben wir keine Nachrichten. Nur das wiſſen wir, daß die Egyptier ſolche erſtlich wieder empor gebracht; von welchen ſie auf die Griechen, von dieſen aber auf die Lateiner gekommen iſt.

§. 4.

Wollen wir die alten und neuen Inſtrumente gegen einander halten? Da werden wir auf lauter ungewiſſe Wege gerathen, und immer im Finſtern wandeln. Wer beleſret uns denn, was die ehemaligen Harfen, Citharn, Orgeln, Leyern, Pfeifen, u. ſ. f. eigentlich für Inſtrumente geweſen? Wir wollen hören, was ein ganz neues und koſtbares Buch (*b*) von einem Inſtrumente, deſſen

(*c*) Mich. Prætor. Syntagm. Muſ. T. I. p. 38.
(*d*) Geneſis IV, 21.
(*e*) Franchini Gafuri Theorica Muſicæ, Lib. 1. Cap. 8. Impreſs. Mediolani 1492.
(*f*) [Petrus Commeſtor in Hiſtoria Scholaſtica.] Marg. Phil. L. 5. Tract. 1. C. 4. Tevo P. 1. C. 11.
(*g*) Man ſpricht auch Noah.
(*b*) Neue Sammlung der merkwürdigſten Reiſegeſchichten. 2. Buch. 60. Blatt. §. 20.

Jubal der Erfinder ſeyn ſoll, uns weitläuftig erzählet: Das Inſtrument Cinyra, heißt es, war auch bey den Phöniciern, und Syrern gebräuchlich. Die Hebräer nannten es Kinnor; die Chaldäer Kinnora, und die Araber Kinnara. Dieſes Inſtrument ſoll von dem Jubal erfunden und alſo ſchon lange vor der Sündflut bekannt geweſen ſeyn (*i*). Es ſoll dasjenige ſeyn, worauf David vor dem König Saul geſpielet (*k*), und welches man gemeiniglich für eine Harfe hält. Es war aus Holz gemacht (*l*) mit zehen Seyten überzogen, und wurde auf der einen Seite mit einer Schlagfeder gerühret, auf der andern aber mit den Fingern gegriffen, u. ſ. w. (*m*). Mit was für einem unſerer heutigen Inſtrumenten könnte man wohl dieſes Kinnor vergleichen? Es ſind ja alle weit davon unterſchieden. Der Bericht ſelbſt gründet ſich auf Muthmaßung, und die muſikaliſchen Wörterbücher ſind zum Theil anderer Meynung. Die gelehrten Herren Verfaſſer dieſes anſehnlichen Werkes haben ſich alle Mühe gegeben bey ihren Nachrichten, ſo viel immer möglich, auf den Grund zu ſehen. Allein, die Klingzeuge der Muſik betreffend, bekennen ſie die Ungewißheit in folgenden Worten, (*n*): Bey Verehrung des vom Nebucadnezar aufgerichteten Bildes, erwähnet der Prophet Daniel der Poſaunen, Trommeten, Harfen, Pſalter, Lauten, und allerley Seytenſpiele, u. ſ. w. (*o*). Wir wollen aber dem Leſer nicht gut dafür ſeyn, ob die hier angedeutete Inſtrumente eben auch ſo ausgeſehen haben, wie diejenige, die wir heut zu Tage ſo nennen (*p*). Man hat alſo wenig oder gar keine ſichere Nachrichten von der wahren Beſchaffenheit der alten Inſtrumenten.

§. 5.

Nicht viel gründlichers finden wir, wenn wir auf die Erfinder der muſikaliſchen Klingzeuge zurücke ſehen. Der ſo beruffenen Leyer der Alten ſtreitet man heute

(*i*) 1. Moſ. 4, 21.
(*k*) 1. Sam. 16, 16. 23.
(*l*) 1. Könige. 10, 12. 2. Chron. 9, 11.
(*m*) Joſeph. Antiq Lib. 7. Cap. 10.
(*n*) In dem erſten Buch, 68. Blatt. §. 67.
(*o*) Cap. 3 5.
(*p*) Man leſe, was Calmet in ſeinem Commentaire ſur les Pſeaumes von der Muſik der Alten angemerket hat.

heute noch ihren Vater an. **Diodor** ſaget: Daß **Merkur** nach der Sündflut den Lauf der Sterne, die Zuſammenſtimmung des Geſanges und der Zahlen Verhältniß wieder erfunden habe. Er ſoll auch der Erfinder der Leyer mit 3. oder 4. Seyten ſeyn. Dieſem ſtimmen bey **Homer** und **Lucian**: **Lactantius** aber ſchreibet die Erfindung der Leyer dem **Apollo** zu; **Plinius** hingegen will den **Amphion** zum Urheber der Muſik machen (*q*). Und wenn endlich Merkur durch die mehrern Stimmen das Recht zu ſeiner Leyer behält (*r*), ſolche auch nach ihm erſt in die Hände des Apollo und Orpheus gekommen iſt (*s*): wie läßt ſich ſolche mit einem unſerer heutigen Inſtrumenten vergleichen? Iſt uns denn die eigentliche Geſtalt dieſer Leyer bekannt? Und können wir etwa den Merkur zu dem Urheber der Geiginſtrumenten angeben? Bevor ich hier weiter gehe, will ich einen Verſuch wagen, und den Anfangern zu Lieb nur im Kleinen, eine ganz kurze muſikaliſche Geſchichte entwerfen.

Verſuch
einer kurzen Geſchichte der Muſik.

Gott hat dem erſten Menſchen gleich nach der Erſchaffung alle Gelegenheit an die Hand gegeben, die vortreffliche Wiſſenſchaft der Muſik zu erfinden. Adam konnte den Unterſchied der Töne an der menſchlichen Stimme bemerken; er hörte den Geſang verſchiedener Vögel; er vernahm eine abwechſelnde Höhe und Tiefe durch das Gepfeife des zwiſchen die Bäume dringenden Windes: und der Werkzeug zum Singen war ihm ja von dem gütigen Erſchaffer ſchon zum voraus in die Natur gepflanzet. Was ſoll uns denn abhalten zu glauben, daß Adam von dem Trieb der Natur bewogen, eine Nachahmung z. E. des ſo anmuthigen Vogelgeſanges u. ſ. f. unternommen, und folglich eine Verſchiedenheit der Töne in etwas gefunden habe. Dem Jubal ſind ſeine Verdienſte nicht abzuſprechen; denn die H. Schrift ſelbſt beehret ihn, mit dem Titel eines Muſik-

(*q*) Giuſeppe Zarlino. Inſtit. & Dimoſt. di Muſica. P. I. C. 1.

(*r*) Tevo, P. I. C. 12. pag. 11. [Roberti Stephani Theſaurus Linguæ Lat. ſub Voce Chelys.]

(*s*) Dittionario univerſ. di Efraimo Chambers ſub Voce Lyra. Und Polidorus Vergilius de rerum invent. pag. 51. & 52.

ters: und es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß die Muſik entweder durch den Noe ſelbſt oder durch einen ſeiner Söhne in die Arche, und nach der Sündflut durch Unterweiſung auf die Egyptier gekommen; von denen ſie nachgehends die Griechen erlernet, ſich in Verbeſſerung derſelben viele Mühe gegeben, und ſolche endlich auf die Lateiner und andere Völker gebracht haben. Ob aber **Cham** und ſein Sohn **Meſraim** eben diejenigen waren, davon finden ſich keine gründlichen Anzeigen in der H. Schrift (*t*). Daß zu **Labans** und **Jakobs** Zeiten die Muſik ſchon wieder getrieben, ja ſo gar zum Geleite der Abreiſenden als ein Ehrenzeichen gebraucht worden, iſt ganz gewiß; weil **Laban** zu **Jakob** ſprach: **Warum haſt du ohne mein Wiſſen fliehen, und mirs nicht anzeigen wollen, daß ich dich mit Freuden, mit Geſang, mit Trummen, und Citharn begleitet hätte?** (*u*) Das Lied der **Maria**, (*x*) und wie ſie mit andern Weibern bey dem Durchzuge durch das rothe Meer auf der Trumme ſpielte, iſt bekannt (*y*). Nicht weniger weis man aus der Schrift, daß **Moſes** zwo Poſaunen unter gewiſſen Regeln zu blaſen verordnet hatte (*z*). Man weis das Blaſen der Leviten, davon die Mauren der Stadt **Jericho** einſtürzeten (*aa*). Man weis die muſikaliſchen Anſtalten, die **David** gemacht hatte (*bb*). Und daß man zu ſeiner Zeit ſchon vielerley Inſtrumente gehabt habe, lieſt man aus den Aufſchriften ſeiner Pſalmen. **Aſſaph** der Sohn des **Barachias** war ſein Capellmeiſter, und **Jehiel** über die Inſtrumente geſetzet; man mag ihn alſo einen Concertmeiſter nennen (*cc*). Die Propheten bedienten ſich der Muſik, wenn ſie weiſſagen wollten: **Saul** kann uns deſſen ein Zeuge ſeyn (*dd*). Und in der H. Schrift leſen wir es von den Kindern des **Aſſaph**, des **Heman** und des **Jdithum** (*ee*). Daß nächſt den Hebräern die Griechen die älteſten Muſikverſtändigen geweſen, iſt gar nicht zu zweifeln. Es ſind uns **Merkur**,

(*t*) Kircherus war dieſer Meynung, und Tevo ſchreibt es in ſeinem Mulico Teſtore, Cap. 12. pag. 11.

(*u*) Geneſis 31, 27.

(*x*) Maria, die andere Mirjam nennen, war Moſes und Aarons Schweſter.

(*y*) Exod 15. 20 & 21.

(*z*) Num. 10, 2.

(*aa*) Joſue 6. 4. & ſeq.

(*bb*) I. Paralip. 15. 16. & ſeq. nicht weniger Cap. 23. 5. 30.

(*cc*) I. Paralip. 16. 5.

(*dd*) I. Regum 10 5 & 10.

(*ee*) I. Paralip. 25. 1, 2, 3, 4, 5, 6, andere ſprechen auch Jeduthun,

Merkur, Apollo, Orpheus, Amphion, und mehr andere bekannt. Und wenn gleich einige ſind, die behaupten wollen, daß z. E. niemals ein ſolcher Mann, welcher **Orpheus** geheiſſen, auf der Welt geweſen ſey; ja daß das Wort Orpheus in der phöniciſchen Sprache ſo viel heiſſe, als ein weiſer und gelehrter Mann: ſo gehen doch die allermeiſten Zeugniſſe der Alten dahin, daß dieſer **Orpheus** gelebt habe (*ff*). Daß viel fabelhaftes mit unterläuft, iſt ganz gewiß: doch liegen unter dieſen Fabeln auch viele Wahrheiten (*gg*). Bis auf die Zeiten des **Pythagors** gieng keine Veränderung in der Muſik vor: er aber war der erſte, welcher der Töne Verhältniß mit dem Maaßſtabe ſuchte. Dazu brachte ihn ein ungefahrer Zufall. Denn als er einsmals in einer Schmiede mit Hämmern von verſchiedener Gröſſe auf den Ambos ſchlagen hörte, bemerkte er die Verſchiedenheit der Töne nach dem Unterſchied der Schwere der Hämmer. Er verſuchte es mit zwo gleichen Seyten, an eine derſelben hieng er ein Gewicht von 6. Pfunden, an die andere ein Gewicht von 12. Pfunden, und fand bey dem Anſchlagen dieſer zwoen Seyten, daß ſich die zwote zu der erſten wie 2. zu 1. verhielte: denn ſie war die hohe Octav. Und ſo fand er auch die Quart, und Quint; aber nicht die Terz, wie einige irrig glauben. Dieß war nun ſchon genug der Muſik eine andere Geſtalt zu geben, und ein Inſtrument mit mehrern Seyten zu erfinden, oder ſolches immer noch mit einer Seyte zu vermehren. Es kam aber auch bald zu einem muſikaliſchen Krieg: denn nach dem **Pythagor** kam **Ariſtoxen** von Tarent, ein Schüler des **Ariſtotels.** Und da jener alles nach der Ratien und Proportion, dieſer aber alles nach dem Ohr unterſuchte, erwuchs ein langwieriger Streit, welcher endlich durch den Vorſchlag beygelegt wurde:

Daß

(*ff*) Seine Schriften ſollen ſeyn: die Argonautica, Hymni und Præcepta de Lapidibus. Die neueſte Ausgabe ſoll zu Utrecht 1689. von Andr. Chriſt. Eſchenbach mit gelehrten Anmerkungen heraus gekommen ſeyn.

(*gg*) Zu jener Zeit als dieſe Männer lebeten, wurden die gelehrten Leute vergöttert. Und eben dieſes iſt die Urſache, warum alles ſo fabelhaft läßt. Wer weis es? Vielleicht haben die Poeten der künftigen Jahrhunderte Stoff genug unſere heutigen Virtuoſen als Götter zu beſingen? Denn es ſcheint wirklich als wenn die alten Zeiten wieder kommen möchten. Man pflegt (wie man ſagt) dermal ſchon an vielen Orten, die Gelehrten und Künſtler, mit lauter Bravo faſt zu vergöttern, ohne ſie mit einer andern gelehrten und nachdrücklichen Belohnung zu beehren. Allein, dergleichen unmäßige Lobeserhebungen ſollten den Herrn Virtuoſen auch eine Natur der Götter einflößen, und ihre Leiber verklären, damit ſie von irrdiſchen Einkünften leben könnten, und nimmer einer zeitlichen Nothwendigkeit bedörften.

Daß Vernunft und Gehör zugleich urtheilen ſollen. Die Ehre dieſer Vermittelung wird von einigen dem **Ptolomäus**, von andern dem **Didymus** zuerkannt: obwohl auch einige ſind, die den **Didymus** ſelbſt für einen Ariſtoxener halten. Inzwiſchen ſoll ſich doch die pythagoriſche Lehrart 5. bis 600. Jahre in Griechenland erhalten haben. Die, ſo des Pythagors Meinung beypflichteten, wurden **Canonici**, die Ariſtoxener aber **Harmonici** genannt (*bb*). Von dieſer Zeit bis auf die gnadenreiche Geburt unſers Erlöſers, und etwa hernach bis gegen das Jahr 500., ja gar bis gegen das Jahr Chriſti 1000., hat man zwar da und dort in der Muſik etwas zu verbeſſern geſucht; man hat mehrere Töne ausgedacht, wie **Ptolomäus** die groſſe Terz, und ein gewiſſer **Olympus** einige Zwiſchentöne (*ii*). Doch iſt in der Hauptſache nichts geändert worden. Es hat zwar auch gegen das Jahr Chriſti 502., oder 515. **Boetius**, ein edler Römer, die griechiſche Muſik, ſo viel an ihm war, zu den Lateinern gebracht, viele griechiſche Schriften in die lateiniſche Sprache überſetzet, und, wie viele glauben, anſtatt über die griechiſchen, nun über die lateiniſchen Buchſtaben zu ſingen angefangen. Nicht weniger hat der Heil. Pabſt **Gregor** der Groſſe, etwa im Jahr Chriſti 594., ſich in Verbeſſerung der Muſik recht ſehr viele Mühe gegeben; Er hat, um die Muſik in eine beſſere Ordnung zu bringen, die unnöthigen Buchſtaben weggeſchaft, und dadurch die Muſik um vieles erleichtert; Ihm hat man den gregorianiſchen Kirchengeſang zu verdanken, u. ſ. f. Doch blieb es noch immer im Grunde bey der griechiſchen Muſik. Bis endlich **Guido** von Arrezo eine ſogenannte neuere Muſik erfand; und zwar im Jahr Chriſti 1024. oder vielleicht, nach anderer Meinung 1224.: die aber noch neuer und lebhafter wurde durch die Erfindung eines gewiſſen gelehrten Franzoſen, Jean de Murs, oder **Johann von der Mauer**, welcher die Muſik in ein ganz anderes Licht geſetzet hatte (*kk*). Dieſe merkliche Veränderung ſoll ſich nach einiger Meinung um das Jahr Chriſti 1220, oder wie andere wollen 1330. oder gar 1353. zugetragen

(*bb*) Pythagoras mag etwa um das Jahr der Welt 3430., Ariſtoxen aber im 3620ſten gelebt haben.

(*ii*) Ptolomäus hat zwar das wahre Verhältniß der groſſen Terz gefunden; es war aber nur im harmoniſchen Geſchlechte brauchbar. Joſeph Zarlin, ein Italiäner, hat erſt das Verhältniß der groſſen und kleinen Terz gefunden.

(*kk*) Guido war ein Benedictiner im Kloſter Pomposa in dem ferrariſchen Gebiethe. Er wurde Arretinus genannt: weil er zu Arrezo in Welſchland gebohren war. Was er, und Johann von der Mauer eigentlich in der Muſik gethan, wird im erſten Hauptſtücke in etwas beygebracht werden.

tragen haben. Man hat es nach der Hand gewagt immer etwas beyzuſetzen, und endlich iſt ſie nach und nach zu einer ſo ſchönen Geſtalt gekommen, in welcher man ſie heut zu Tage bewunderet. Unter den älteſten Schriftſtellern ſind die, welche vorhin vom **Boetius**, in letztern Zeiten aber jene, welche von dem **Maibom** aus dem Griechiſchen ins Lateiniſche ſind überſetzet worden. (*ll*) Dem iſt **Wallis** gefolget, welcher zu Oxfort in Engelland im Jahre 1699. die übrigen griechiſchen Schriftſteller gleichfalls griechiſch und lateiniſch herausgegeben hat. **Glarean**, **Zarlin**, **Bontempo**, **Zacconi**, **Galilei**, **Gaffur**, **Berard**, **Donius**, **Bonnet**, **Tevo**, **Kircher**, **Froſchius**, **Artuſi**, **Kepler**, **Vogt**, **Neidhardt**, **Euler**, **Scheibe**, **Prinz**, **Werkmeiſter**, **Fux**, **Mattheſon**, **Mizler**, **Spies**, **Marpurg**, **Quantz**, und andere mehr, die ich oder nicht kenne, oder die mir itzt nicht gleich beyfallen, ſind lauter Männer, die ſich durch ihre Schriften um die Muſik bey der gelehrten Welt ungemein verdient gemacht haben. Es ſind aber lauter theoretiſche Schriften. Wer practiſche Schriftſteller ſucht, kan derer viele hundert finden, wenn er ſich nur in den Wörterbüchern **Broſſards** und **Walthers** umſieht. Der erſte hat ſein Buch franzöſiſch, der andere deutſch geſchrieben: und beede haben ſich damit Ehre gemacht.

§. 6.

Nun will ich mit meiner Unterſuchung fortfahren, und inzwiſchen den **Merkur** vor den Erfinder der Seyteninſtrumente angeben; bis gleichwohl ein anderer ein mehreres Recht dazu erweiſet. Es kommen die alten und neuen Schriften völlig überein, daß, nachdem einsmals der über ſeine Gränzen ausgetrettene Nilfluß ganz Egypten überſchwemmet hatte, endlich aber in ſein Lager wieder zurücke gefloſſen war, **Merkur** unter den ausgeſchwemmten und auf den Wieſen und Feldern zurück gebliebenen Thieren eine Schildkrote gefunden habe, in deren Schale nichts mehr, als die ausgetrockneten Nerven oder Spannadern noch übrig waren. Dieſe, da ſie bey deren Berührung, nach der Verſchiedenheit ihrer Länge und Dicke, auch verſchiedene Töne von ſich gaben, ſollen den **Merkur** zur Erfindung eines dergleichen Inſtruments veranlaſſet haben. (*mm*) Und

(*ll*) Marcus Meibomius hat den Ariſtoxenum, Euclidem, Nicomachum, Alypium, Gaudentium, Bachium, Ariſtidem Quintilianum und das 9te Buch Martiani Capellæ griechiſch und lateiniſch zu Amſterdam Anno 1652. in Quart heraus gegeben.

(*mm*) Und dieß war die so berufene Leyer der Alten, und das erste Seyteninstrument, (*nn*) aus welchem nach der Hand durch Vermehrung der Seyten, deren anfänglich nur 3. bis 4. waren, und durch die Abänderung der Gestalt viele andere Instrumente entstanden sind. Zu dessen mehrerem Beweise dienet uns das Wort Chelys, durch welches man im lateinischen eine Geige und oft durch Chelysta einen Geiger ausdrücket. Da es nun aber im Grunde griechisch ist, und χέλυς eine Schildkrote heißt, (*oo*) nicht weniger vor die Leyer des Merkur genommen wird: (*pp*) was läßt uns zweifeln, daß unsere heutige Geiginstrumente von dem Merkur, von der gefundenen Schildkrote, und endlich von der so oft benennten Leyer abstamme?

§. 7.

Daß man aber, wie heut zu Tage, mit Darmseyten die Instrumente bezogen habe; davon finden wir gründliche Anzeigen. (*qq*) Das lateinische Chorda, italiänische Corda, und französische la Chorde sind alle von dem griechischen χορδὴ geborget, welches das eigentliche Wort ist, mit welchem die Mediciner das Ingeweide oder Gedärme benennen; (*rr*) da es doch in ieder der itzt angeführten Sprachen eine Seyte heißt: weil nämlich die Seyten meistentheils aus dem Gedärme der Thiere verfertiget werden.

§. 8.

Nun ist noch zu untersuchen übrig: ob auch die Klingzeuge der Alten mit einem Bogen gestrichen worden. Wenn wir dem Glarean glauben, so ist so gar die liebe Leyer gegeigt worden; denn er sagt, da er von einem Instrumente, so Tympani Schizan heißt, redet, folgende Worte: - - - arcu, quo Lyræ Chor-

(*mm*) Polidorus Vergilius p. 51. Roberti Stephani Thes. Ling. Lat. sub Voce Chelys.
(*nn*) Dizionario univers. di Efraimo Chambers sub Voce Lyra. p. 187. & 188.
(*oo*) Joannis Scapulæ Lexicon Græco-Latinum.
(*pp*) Rob. Steph. Thes. Ling. Lat. loco jam cit.
(*qq*) Homer aus dem Lobgesange des Merkur : : : ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὀΐων ἐτανύσσατο χορδάς: Aber sieben durch richtige Verhältnisse unter sich übereinstimmende Seyten, die von ausgezogenen Schafsdärmen gemacht sind. Und Horaz spricht vom Merkur: Tuque testudo resonare septem callida Nervis.
(*rr*) Dizion. Univers. di Efr. Chambers sub Voce Corde p. 212.

Chordas hodie equinis ſetis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulſatur aut verritur potius. (ss) Was iſt dieß anders, als ein mit Pferdhaaren bezogener, und mit Pech beſchmierter Geigebogen? und will es uns etwas anders ſagen, als daß die Leyer gegeigt, oder vielmehr nach ihrer Art gekratzet worden? Es finden ſich auch neuere Schriften die dieſer Meinung ſind; (tt) Und wenn wir es mit dem Tevo halten, ſo bleibt uns kein Zweifel mehr übrig. Ja wir wiſſen ſo gar den Erfinder der Violin und des Geigebogen; da er ſagt: **Die Violin iſt von dem Orpheus dem Sohn des Apollo erfunden worden; und die Dichterinn Sapho hat den mit Pferdhaaren beſpannten Bogen erdacht, und war die erſte, welche nach heutiger Art gegeigt hat.** (uu) Daß wir alſo, nach dieſem Ausſpruche, dem Apollo die eigentliche Erfindung der Violin, der Dichterinn Sapho die Art ſelbige mit dem Bogen zu ſtreichen, aus dem ganzen wiſſentlichen Hergang der Sache aber dem Merkur den Urſprung aller Geiginſtrumente zu verdanken haben.

(ss) Glareanus in Dodecachordi Libro 1. C. 17. pag. 49. Er ſchrieb dieß ſein ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ im Jahre Chriſti 1547.

(tt) Dizion. Univerſ. di Efr. Chambers. pag. 188.

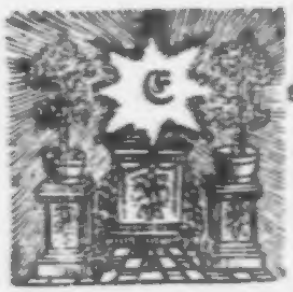
(uu) Tevo. P. 1. C. 12. p. 11.

Erſtes Hauptſtück.

Des erſten Hauptſtücks erſter Abſchnitt.

Von den alten und neuen muſikaliſchen Buchſtaben und Noten, wie auch von den itzt gewöhnlichen Linien, und Muſikſchlüſſeln.

§. 1.



Es iſt nothwendig, daß ein Anfänger, bevor der Lehrmeiſter ihm die Geige in die Hände läßt, nicht nur das Gegenwärtige, ſondern auch die beyde folgende Hauptſtücke dem Gedächtniße vollkommen einpräge: da widrigenfalls, wenn der lehrbegierige Schüler gleich nach der Violin die beeden Hände ſtrecket; ein und anderes Stücke geſchwind nach dem Gehör abzuſpielen erlernet; den Grund nur obenhin beſchauet, und mit Unbedacht über die erſten Regeln weg ſiehet, er alsdann auch das Verſaumte gewiß nimmermehr nachholet, und folglich ſich ſelbſt dadurch

dadurch in dem Weg ſtehet zu einem vollkommenen Grad der muſikaliſchen Wiſſenſchaften zu gelangen.

§. 2.

Alle unſere Erkenntniß entſtehet von dem Gebrauche der äuſſerlichen Sinnen. Es müſſen alſo nothwendig gewiſſe Zeichen ſeyn, welche durch unſere Sehungskraft den Willen augenblicklich dahin antreiben, oder mit der natürlichen Menſchenſtimme, oder auf unterſchiedlichen Klingzeugen nach dem Unterſcheid der Zeichen auch verſchiedene Töne hervorzubringen.

§. 3.

Die Griechen ſangen über ihre Buchſtaben, welche ſie bald liegend, bald ſtehend, bald nach der Seite, und auch umgekehrt hinſetzten. Sie hatten derſelben bey 48., und bedienten ſich keiner Linien; ſondern iede Singart hatte ihre beſondere Buchſtaben, neben welche ſie Puncte ſetzten, um dadurch das Zeitmaas anzuzeigen. (*a*) Dieſe Puncten gaben den Alten viel zu ſchaffen; und ſie hatten hauptſächlich zu 3. bis 4. Bedeutungen, nämlich: Punctum Perfectionis, Divisionis, Incrementi, et Alterationis. (*b*)

§. 4.

Der heil. Pabſt **Gregor** hat die Buchſtaben abgekürzet. Er hat die folgende ſieben erwählet: A, B, C, D, E, F, G, und hat ſie auf 7. Linien geſetzet, aus deren Höhe und Tiefe man die Verſchiedenheit der Töne erkennen konnte. Jede Linie hatte folglich ihren Buchſtaben: und man ſang auch über dieſe Buchſtaben.

§. 5.

Bey 500. Jahre hernach kam Guido und nahm eine merkliche Veränderung vor. Er bemerkte, daß es ſehr beſchwerlich fiel, die Buchſtaben auszuſprechen: er veränderte ſie alſo in 6. Sylben; die er aus der erſten Strofe des

(*a*) Gaffurius in ſeiner Practica Muſicæ, Lib. 2. C. 2. Man leſe auch den Marcum Meibomium.

(*b*) Zarlin. P. 3. C. 70. Glarean. L. 3. C. 4. Artuſi l'Arte del Contrapunto. p. 71.

auf das Feſt des heil. Johann des Taufers gemachten Lobgeſanges entnommen, nämlich: ut, re, mi, fa, ſol, la:

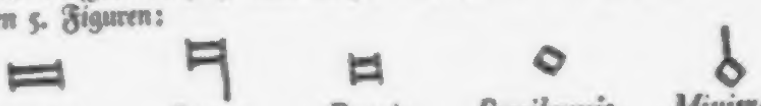
Ut queant Laxis, *re*ſonare fibris
*mi*ra geſtorum, *fa*muli tuorum
*ſol*ve polluti, *la*bii reatum
Sancte Joannes! (c)

§. 6.

Hierbey blieb es nicht. Er veränderte nach der Hand auch die Syllben in groſſe Puncte, die er auf die Linien ſetzte, und die Syllben oder Wörter darunter ſchrieb. Ja er gieng noch weiter; und es fiel ihm bey die groſſen Puncte auch in den Zwiſchenraum zu ſetzen. (d) Dadurch erſparte er auch zwo Linien: denn er ſetzte die vormaligen 7. Linien wirklich auf 5. herunter. Dieß hieß nun zwar viel gethan: doch blieb die Muſik wegen der gleichen Puncte noch langſam und ſchläferig.

§. 7.

Dieſe Beſchwerniß überwand Johann von der Mauer. (e) Er veränderte die Puncte in Noten; und dadurch entſtunde endlich eine beſſere Eintheilung und ein Zeitmaas, ſo man vorher nicht hatte. Anfänglich erfand er die folgenden 5. Figuren:



Maxima, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima*. (f)

Man wagte es nach der Hand dieſe fünff Figuren mit noch zwo andern zu vermehren: nämlich mit einer Semiminima und mit einer Fuſa, d. E. man

(c) Angelo Berardi hat es in eine Zeile geſchloſſen: *ut releves miſerum fatum ſolitosque labores.*

(d) Von dieſen Puncten iſt das Wort Contrapunct entſtanden, welche Art der Compoſition ein ieder verſtehen muß, der ein rechtſchaffener Componiſte heiſſen will.

(e) Was Guido und Johann von der Mauer für Leute geweſen, iſt in der Einleitung ſchon geſagt worden.

(f) Glareanus L. 2. C. 1.

man machte aus der Minima eine Semiminima, da man ſie ſchwarz ausfüllte: oder man ließ ſie weiß; ſie bekam aber oben ein kleines Häckel. Auf eben dieſe Art wurde die Fuſa ſchwarz vorgeſtellt; oben aber durch ein Häckel von der Semiminima unterſchieden: oder man ließ ſie auch weiß; doch bekam ſie 2. Häckel. Die Inſtrumentiſten nahmen ſich endlich die Freyheit auch ſo gar die Fuſam zu zertheilen, und eine Semifuſam zu erfinden. Sie war freylich bald erfunden. Man ſtrich die ſchwarze Note zweymal; oder, wenn ſie weiß blieb, ſtrich man ſie dreymal. (*g*) Endlich iſt mit dem Anwachs der Jahre auch die Muſik immer geſtiegen, und mit langſamen Schritten durch viele Mühe zu dem heutigen Grad der Vollkommenheit (*h*) empor geſtiegen.

§. 8.

Fünf Linien ſind es auf welche wir itzt unſere Noten ſetzen, und die uns gleich einer Stiege das Aufſteigen und Abſteigen der Töne zu erkennen geben. Es werden ſowohl unter dieſe 5. Linien, als auch über dieſelben noch andere gezogen: wenn nämlich die Höhe oder Tiefe des Inſtruments und der Melodie ſolches erfordert.

§. 9.

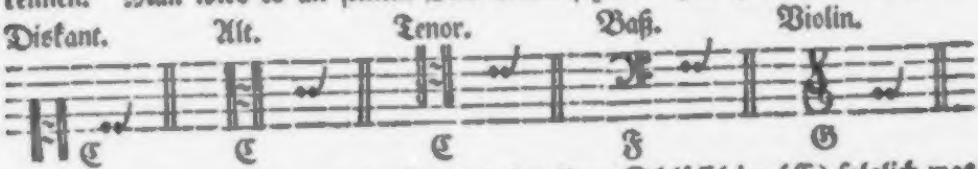
Jedes Inſtrument wird an einem Zeichen erkennet welches man den Schlüſſel nennet. (*i*) Dieſer Schlüſſel ſtehet allezeit auf einer Linie. Er führt einen gewiſſen

(*g*) Glareanus, eodem loco.

(*h*) Man ſtoſſe ſich nicht an dem Worte: Vollkommenheit. Wenn wir genau und nach der Schärfe darein ſehen, ſo ſind freylich noch Stuffen ober uns. Doch glaube ich, wenn es wahr wäre, daß die griechiſche Muſik die Krankheiten geheilet hätte: ſo müßte unſere heutige Muſik unfehlbar gar die Erblaßten aus ihrer Sarge rufen.

(*i*) Das Wort Schlüſſel iſt hier metaphoriſch genommen. Denn gleichwie ein aus Eiſen gemachter Schlüſſel das Schloß, zu dem er gemacht iſt, aufſchließt; alſo eröffnet uns der muſikaliſche Schlüſſel den Weg zu dem Geſange, zu welchem er beſtimmet iſt.

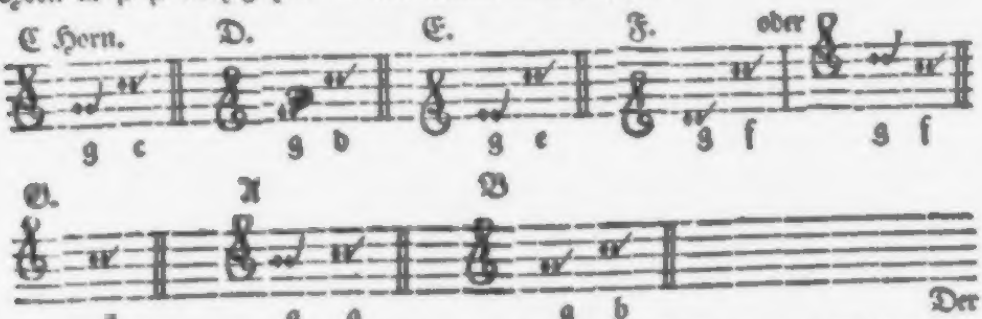
gewiſſen Buchſtaben, aus dem wir den Geſang und die Folge der Muſikleiter erkennen. Man wird es an ſeinem Orte klärer ſehen. Hier ſind die Schlüſſel:



Der Diskant, der Alt, und der Tenor haben ihren Schlüſſel im (C) folglich was höher hinauf geht heißt (d) (e) (f) ꝛc. Der Baß hat ihn im (F) was herunter geht heißt alſo (e) (d) und ſo fort: hinauf aber (g) (a) und ſo weiter. Der Violinſchlüſſel hat ſeinen Sitz im (G), wie wir bey der Erklärung der Buchſtaben ſehen werden.

§. 10.

Es kann ſich aber die Violin dieſes Schlüſſels nicht allein rühmen: denn es bedienen ſich deſſen auch verſchiedene andere Inſtrumente, als da ſind: die Trompete, das Jägerhorn, die Zwerchflaute und alle dergleichen Blasinſtrumente. Und obwohl ſich die Violin theils durch die Höhe und Tiefe theils auch durch ſolche Paſſagen unterſcheidet, die nur der Violin eigen ſind: (k) ſo würde es doch ſehr gut ſeyn, wenn man den Schlüſſel wenigſtens bey der Trompete und bey dem Jägerhorn verſetzete. Aus dieſer Verſetzung könnte man doch alſobald wiſſen, ob man ein C oder D Trompete, und ob man ein c, d, f, g oder a Horn u. ſ. f. nöthig hat. Man könnte es alſo ſetzen:



Der

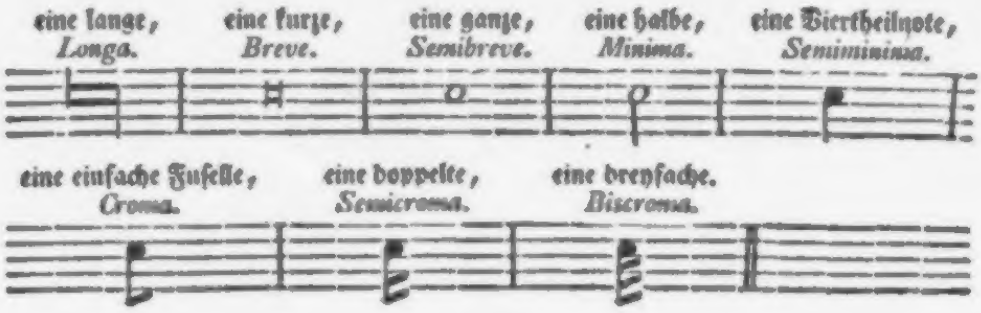
(k) Dieß iſt ein merklicher Punct, wo ſich mancher Halbcomponiſt in ſeiner natürlichen Blöſſe zeiget. Man ſieht gleich aus dem Satze ob der Setzer die Natur des Inſtruments verſtehet. Und wer ſollte nicht lachen, wenn man z. E. auf der Violin ſolche Gänge, Sprünge und Verdoppelungen abgezeichnet ſoll, dazu noch 4. andere Finger nöthig wären?

Der Schlüſſel bleibt allezeit im G: und wenn man hinauf zählt bis in den Zwiſchenraum, wo das gewöhnliche c der Violin ſtehet; ſo weis man auch alſogleich was für Horn der Schlüſſel anzeiget. Man hat auf dieſe Art in vorigen Zeiten ſehr oft den Violinſchlüſſel um 3. Töne herunter geſetzt, um die gar hoch geſetzten Stücke füglicher zu Papier zu bringen. Alsdann hieß er der franzöſiſche Schlüſſel: z. E.

franzöſiſch.

§. 11.

Die Noten ſind muſikaliſche Zeichen, welche durch ihre Lage die Höhe und Tiefe, durch ihre Geſtalt aber die Länge oder Kürze, das iſt, die Dauer derjenigen Töne anzeigen, die wir mit der menſchlichen Stimme, oder auf dazu verfertigten Klingzeugen hervorzubringen bemühet ſind. Hier ſind die heutigen Noten, ſamt ihrer Benennung.

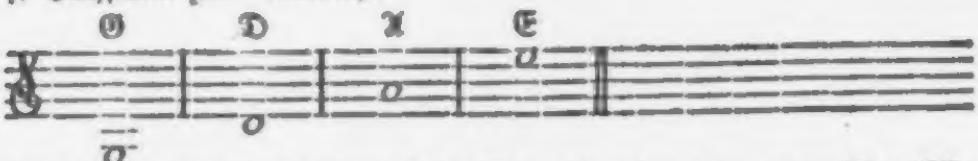


§. 12.

Man hat die 7. gregorianiſchen Buchſtaben bis dieſe Stunde in der Muſik beybehalten, durch welche die Noten nach ihrer Lage, und folglich die Töne der Benennung nach unterſchieden werden. Sie ſind alſo folgende: A, B, C, D, E, F, G, welche allezeit wiederholet werden.

§. 13.

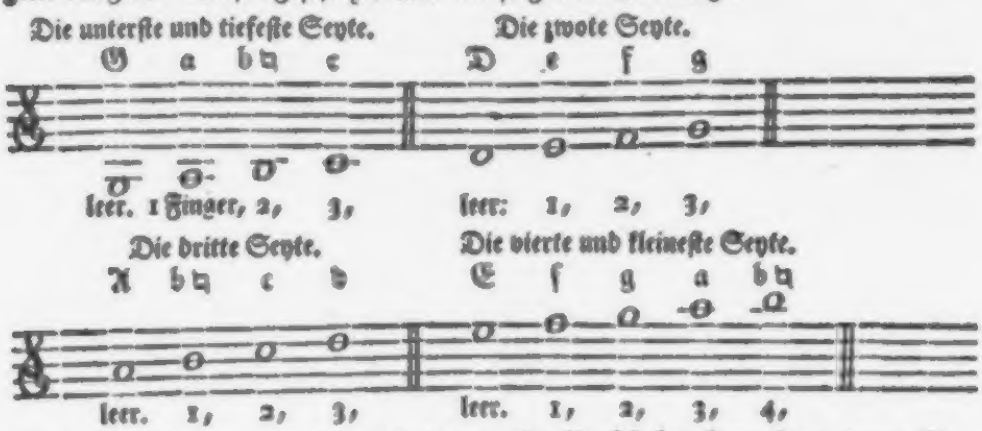
Die Violin hat 4. Seyten, deren iede ihre Benennung von einem dieſer 7. Buchſtaben hat. Nämlich:



Die kleineſte oder feineſte Seyte heißt (E); die neben ihr etwas gröſſere (A); die folgende (D); und die ſtärkeſte heißt (G).

§. 14.

Um nun mehrere Töne hervorzubringen muß man die Seyten mit den Fingern belegen. Dieſes geſchiehet aber in folgender Ordnung:



Man ſieht hier ganz klar die mit den groſſen Buchſtaben bemerkte 4. leeren Seyten, und nach ieder die mit den Fingern auf denſelben zu nehmende übrigen Töne; welche ſich der Schüler wohl in das Gedächtniß faſſen muß: damit er ohne die Buchſtaben auf den Noten zu ſehen, und ohne vielem Nachdenken alſogleich weis, was für einen Buchſtabsname iede Note führet, ſie ſtehe wo ſie wolle. Nicht minder iſt hier wohl anzumerken, daß das unter den 7. Buchſtaben vorkommende, und mit dem Zeichen (♮) bemerkte B, oder (b ♮) iederzeit mit dem Buchſtaben (H) muß benennet werden. Wovon man die Urſache an ſeinem Orte leſen wird.

Des

Des erſten Hauptſtücks zweyter Abſchnitt.

Von dem Tacte, oder muſikaliſchen Zeitmaaſe.

§. 1.

Der Tact macht die Melodie: folglich iſt er die Seele der Muſik. Er belebt nicht nur allein dieſelbe; ſondern er erhält auch alle Glieder derſelben in ihrer Ordnung. Der Tact beſtimmet die Zeit, in welcher verſchiedene Noten müſſen abgeſpielet werden, und iſt dasjenige, was manchem, der ſonſt in der Muſik ſchon ziemlich weit gekommen iſt, auch wider ſeine von ſich ſelbſt hägende gute Meinung öfters noch mangelt; welcher Mangel von der anfänglichen Vernachläſſigung des Tactes herrühret. Es iſt alſo an dem muſikaliſchen Zeitmaaſe alles gelegen: und der Lehrmeiſter hat ſeine gröſte Mühe mit Gedult dahin anzuwenden, daß der Schüler ſolches mit Fleiß und Obachtſamkeit rechtſchaffen ergreife.

§. 2.

Der Tact wird durch das Aufheben und Niederſchlagen der Hand angezeiget; nach welcher Bewegung alle zugleich ſingende und ſpielende Perſonen ſich zu richten haben. Und gleichwie die Mediciner die Bewegung der Pulsadern mit dem Name Syſtole und Diaſtole benennen (*a*): alſo heißt man in der Muſik das Niederſchlagen Theſin das Aufheben der Hand aber Arſin (*b*).

§. 3.

Bey der alten Muſik hatte man unterſchiedliche Meinungen: und es war alles in groſſer Verwirrung. Man bemerkte den Tact durch ganze Cirkel und halb

(*a*) Συστολὴ, Διαστολὴ.

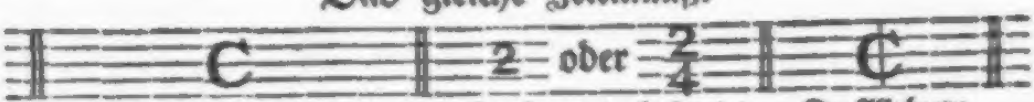
(*b*) Θέσις, Ἄρσις Giuſeppe Zarlino Cap. 49. Es kommt unfehlbar von τίθημι, pono; und von αἴρω, tollo.

be Cirkel, die theils durchſchnitten theils umgewendet, theils aber bald von innen bald von auſſen durch einen Punct unterſchieden waren. Da nun aber ſolches ſchimmlichtes Zeug hieher zu ſchmieren gar zu nichts mehr dienlich iſt: ſo werden die Liebhaber an die alten Schriften ſelbſt angewieſen (*c*).

§. 4.

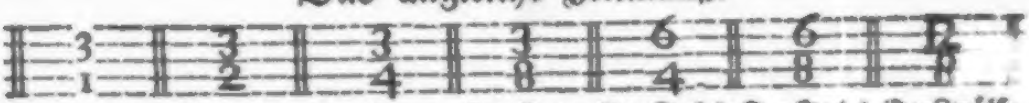
Der heutige Tact wird in den gleichen und ungleichen vertheilet, und am Anfange eines ieden Stückes angezeiget. Der gleiche Tact hat zween Theile (*d*); der ungleiche hingegen hat 3. Theile. Damit aber die Gleichheit dem Schüler begreiflicher wird; ſo wird der gleiche oder der ſogenannte gerade Tact in vier Theile eingetheilet, und darum auch der Viervierteiltact genennet. Sein Zeichen iſt der lateiniſche C Buchſtabe. Hier ſind alle itzt gewöhnliche Gattungen der Tacte.

Das gleiche Zeitmaaß.



Der gerade oder Viervierteiltact. Der Zweyviertheiltact. Der Allabreve.

Das ungleiche Zeitmaaß.



Der ganze Tripel. Der halbe Tripel. Der Drey- viertheiltact. Der Drey- achttheil. Der Sechs- viertheil. Der Sechs- achttheil. Der Zwölf- viertheil.

Dieſe Gattungen der Tacte ſind ſchon hinlänglich den natürlichen [illegible]heit einer langſamen und geſchwinden Melodie einigermaſſen anzuzeigen [illegible]anzuzeigen

(*c*) Dergleichen Unterhaltung findet man unter andern bey dem Glarean, L. 3. C. 5. 6. & 7. Man leſe auch den Artuſi, pag. 59, 67, & ſeq. und den Froſchium C. 16.

(*d*) Daß der gerade Tact hauptſächlich nur zweytheilig ſey, muß ein guter Componiſt am beſten wiſſen: denn wie ſchlecht lobt das Werk den Meiſter, wenn mancher in dem zweyten oder vierten Gliede ſeine Cadenze ſchließt. Nur in wenigen und beſonders in Baurentänzen, oder andern ausſchweifenden Melodien wird es entſchuldiget.

jenigen der den Tact ſchlägt ſeine Bequemlichkeit zu verſchaffen (*e*). Denn in einem Zwölfachtheiltacte wird eine geſchwindere Melodie angebracht, als in dem Dreyachtheiltacte; weil dieſer in dem geſchwindeſten Tempo nicht kann geſchlagen werden, ohne die Zuſchauer zum Gelächter zu bewegen: ſonderheitlich wenn man die erſten zwey Viertheile mit hoher Erhebung der Hand abtheilen, und iedes beſonders niederſchlagen will; welches gewiß recht lächerlich läßt.

§. 5.

Unter dieſen Tacten iſt der gerade Tact der Haupttact, auf welchen ſich alle die übrigen beziehen: Denn die obere Zahl iſt der Zähler; die untere aber der Nenner. Man ſpreche alſo: Von den Noten, deren vier auf den geraden Tact gehen, kommen zwo auf den Zweyviertheiltact. Man ſieht daraus, daß der $\frac{2}{4}$ Tact nur zween Theile hat, nämlich, den Aufſtrich und Niederſtrich. Und weil 4. ſchwarze oder Viertheilnoten auf den geraden Tact gehen; ſo müſſen derſelben zwo auf den $\frac{2}{4}$ Tact kommen. Auf dieſe Art werden alle Tacte unterſucht. Denn eben alſo ſieht man bey dem ganzen Tripel $\frac{1}{1}$, daß von den Noten, deren eine auf den geraden Tact kommt, nothwendig drey auf den $\frac{1}{1}$ Tripel kommen müſſen; welches man in dem folgenden Abſchnitte klärer einſehen wird.

§. 6.

Der Allabreve iſt eine Abkürzung des geraden Tactes. Er hat nur zween Theile, und iſt nichts anders, als der in zween Theile gebrachte Viervierthailtact: daß folglich zwey Viertheile auf eins zu ſtehen kommen. Das Zeichen des Allabreve iſt der durchſtrichene C Buchſtabe: ¢. Man pflegt in dieſem Tacte wenige Auszierungen anzubringen (*f*).

(*e*) Die Herren Kunſtrichter werden ſich ja nicht daran ſtoßen, wenn ich die $\frac{4}{8}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{24}$ $\frac{12}{32}$ Tacte weg laſſe. In meinen Augen ſind ſie ein unnützes Zeug; man findet ſie in den neuern Stücken wenig oder gar nicht; und man hat wirklich Tactsveränderungen genug alles auszudrücken, daß man dieſer letztern nicht mehr benöthiget iſt. Wer ſie liebt, der mag ſie mit Haut und Haare nehmen. Ja ich würde den ganzen Tripel auch noch großmüthig dazu ſchenken, wenn er mich nicht noch aus einigen alten Kirchenſtücken trotzig anſchauete.

(*f*) Die Welſchen nennen den geraden Tact: Tempo minore; den Allabreve aber: Tempo maggiore.

§. 7.

Dieß ist aber nur die gewöhnliche mathematische Eintheilung des Tacts, welches wir eigentlich das Zeitmaas und den Tactschlag nennen (*g*). Nun kommt es noch auf eine Hauptsache an: nämlich, auf die Art der Bewegung. Man muß nicht nur den Tact richtig und gleich schlagen können: sondern man muß auch aus dem Stücke selbst zu errathen wissen, ob es eine langsame oder eine etwas geschwindere Bewegung erheische. Man setzet zwar vor iedes Stück eigens dazu bestimmte Wörter, als da sind: Allegro, lustig; Adagio, langsam, u. s. f. Allein das Langsame sowohl als das Geschwinde und Lustige hat seine Stuffen. Und wenn auch gleich der Componist die Art der Bewegung durch Beyfügung noch anderer Beywörter und Nebenwörter deutlicher zu erklären bemühet ist: so kann er doch unmöglich jene Art auf das genaueste bestimmen, die er bey dem Vortrage des Stückes ausgedrücket wissen will. Man muß es also aus dem Stücke selbst herleiten: Und hieraus erkennet man unfehlbar die wahre Stärke eines Musikverständigen. Jedes melodisches Stück hat wenigstens einen Satz, aus welchem man die Art der Bewegung, die das Stück erheischet, ganz sicher erkennen kann. Ja oft treibt es mit Gewalt in seine natürliche Bewegung; wenn man anders mit genauer Achtsamkeit darauf siehet. Man merke dieses, und wisse aber auch, daß zu dieser Erkenntniß eine lange Erfahrung, und eine gute Beurtheilungskraft erforderet werde. Wer wird mir also widersprechen, wenn ich es unter die ersten Vollkommenheiten der Tonkunst zähle?

§. 8.

Man muß demnach bey der Unterweisung eines Anfängers keine Mühe sparen ihm den Tact recht begreiflich zu machen. Dazu wird sehr dienlich seyn, wenn der Lehrmeister dem Schüler öfters die Hand zum Tacte führet; alsdann aber ihm ein und andere Stücke von verschiedener Tactsart und abwechselnder Bewegung vorspielet, und den Lehrling den Tact ganz allein dazu schlagen läßt: um zu versuchen, ob er die Abtheilung, Gleichheit, und endlich auch die Veränderung der Bewegung verstehet. Geschieht dieses nicht; so wird der Anfänger manches Stücke schon fertig nach dem Gehör wegspielen, ohne einen guten Tact schlagen zu können. Und wem wird es nicht lächerlich scheinen, wenn ich ihm sage, daß ich selbst einen gesehen, der, ob er gleich die Violin schon ziemlich gut spielte, doch den Tact, sonderbar zu langsamen Melodien, unmöglich hat schla-

gen

(*g*) Tempus, Menſura, Tactus. *Lat.* Battuta. *Ital.* La Meſure. *Franz.*

gen können? Ja, daß er vielmehr, anſtatt die Viertheile mit der Hand richtig anzuzeigen, alle Noten, die man ihm vorgeſpielet, mit gleicher Bewegung der Hand nachgeahmet, bey aushaltenden Noten ausgehalten, bey laufenden gleichſam auch mitgelaufen, und mit einem Worte alle Bewegungen der Noten mit gleicher Bewegung der Hand nach dem Gehör ausgedrücket hat? Wo kommt dieß anders her, als wenn man dem Schüler gleich die Geige in die Hände läßt, bevor er genugſam unterrichtet worden? Man lehre ihn alſo vorher iedes Viertheil des Tactes mit Ernſt, mit Gleichheit, mit Geiſte und Eyfer recht ſchlagen, ausdrücken und unterſcheiden; hernach wird er die Violin mit Nutzen zur Hand nehmen.

§. 9.

Die Anfänger werden auch nicht wenig verderbet, wenn man ſie an das beſtändige Abzählen der Achtheilnoten gewöhnet. Wie iſt es möglich, daß ein Schüler, dem ſein Meiſter mit ſolchen Irrlehren bange macht, in einem nur etwas geſchwindern Zeitmaaſe fortkomme, wenn er iede Achtheilnote abzählet? Ja was noch ärger! wenn er alle Viertheilnoten und ſo gar auch die halben Noten in einfache Fuſellen in der Stille abtheilet, mit merklichem Nachdruck des Bogen unterſcheidet, und auch (wie ich es ſelbſt gehört habe) mit lauter Stimme herzählet, oder gar mit dem Fuſſe ſo viele Schläge niederſtößt? Man will ſich zwar entſchuldigen, daß dieſe Art zu unterweiſen nur aus Noth ergriffen werde: um einen Anfänger eher zu einer gleichen Eintheilung des Tactes zu bringen. Allein dergleichen Gewohnheiten bleiben; und der Schüler verläßt ſich darauf und kommt endlich dahin, daß er ohne dieſe Abzählung keinen Tact richtig wegſpielen kann (*b*). Man muß ihm alſo erſt die Viertheile recht beyzubringen ſuchen, und alsdann die Unterweiſung dahin einrichten, daß der Anfänger iedes Viertheil mit genauer Gleichheit in Achtheile, die Achtheile in Sechzehntheile u. ſ. f. verändern kann. In dem folgenden Haupeſtücke wird es durch Beyſpiele klärer vor Augen geſtellet werden.

§. 10.

(*b*) Man muß freylich zu Zeiten auf ganz beſondere Mittel gedenken, wenn man Leuten, die keine natürliche Fähigkeit haben, etwas beybringen ſoll. Eben alſo mußte ich einsmals eine ganz beſondere Notenerklärung erfinden. Ich ſtellte nämlich die ganzen Noten als ſogenannte Batzen oder 4. Kreutzerſtücke vor, die halben Noten durch halbe Batzen, die Viertheilnoten durch die Kreutzer, die einfachen Fuſellen durch die halben Kreutzer oder Zweenpfenniger, die doppelten Fuſellen als Pfennige, und endlich die dreyfachen Fuſellen als Häller. Läßt dieß nicht recht lächerlich? Und ſo lächerlich und einfältig es immer klingt, ſo half es doch: Denn dieſer Saamen hatte das richtigſte Verhältniß mit der Erde, in die er geworfen ward.

§. 10.

Manchesmal verſtehet zwar der Lehrling die Eintheilung; es iſt aber mit der Gleichheit des Tactes nicht richtig. Man ſehe hierbey auf das Temperament des Schülers; ſonſt wird er auf ſeine Lebstage verdorben. Ein fröhlicher, luſtiger, hitziger Menſch wird allezeit mehr eilen; ein trauriger, fauler, und kaltſinniger hingegen wird immer zögern. Läßt man einen Menſchen der viel Feuer und Geiſt hat gleich geſchwinde Stücke abſpielen, bevor er die Langſamen genau nach dem Tacte vorzutragen weis; ſo wird ihm das Eilen lebenlänglich anhangen. Legt man hingegen einem froſtigen und ſchwermüthigen Maulhänger nichts als langſame Stücke vor; ſo wird er allezeit ein Spieler ohne Geiſt, ein ſchläfriger und betrübter Spieler bleiben. Man kann demnach ſolchen Fehlern, die von dem Temperamente herrühren, durch eine vernünftige Unterweiſung entgegen ſtehen. Den Hitzigen kann man mit langſamen Stücken zurück halten und ſeinen Geiſt nach und nach dadurch mäßigen: den langſamen und ſchläfrigen Spieler aber, kann man mit frölichen Stücken ermuntern, und endlich mit der Zeit aus einem Halbtoden einen Lebendigen machen.

§. 11.

Ueberhaupts ſoll man einem Anfänger nichts Hartes vorlegen, bevor er nicht das Leichte rein wegſpielen kann. Man ſoll ihm ferner keine Menueten oder andere melodiöſe Stücke geben, die ihm leicht in dem Gedächtniſſe bleiben: ſondern man laſſe ihn anfangs Mittelſtimmen von Concerten, wo Pauſen darinn ſind, oder auch fugirte und mit einem Worte ſolche Stücke vor ſich nehmen, die er mit genauer Beobachtung alles deſſen, was ihm zu wiſſen nothwendig iſt, abſpielen und folglich zu Tage legen muß, ob er die ihm vorgetragene Regeln verſtehe oder nicht. Widrigenfalls wird er ſichs angewöhnen, alles nach dem Gehör auf Gerathe wohl abzuſpielen.

§. 12.

Der Schüler muß ſich ſonderbar befleiſſen alles was er ſpielt in dem nämlichen Tempo zu enden, in welchem er es angefangen hat. Er beugt dadurch jenem gemeinen Fehler vor, den man bey vielen Muſiken beobachtet, deren Ende viel geſchwinder als der Anfang iſt. Er muß ſich alſo gleich anfangs in eine gewiſſe vernünftige Gelaſſenheit ſetzen; und beſonders wenn er ſchwerere Stücke zur Hand nimmt, muß er dieſelben nicht geſchwinder anfangen, als er ſich getrauet die darinn vorkommenden ſtärkern Paſſagen richtig wegzuſpielen. Er muß die ſchweren Paſſagen öfters und beſonders üben; bis er endlich eine Fertigkeit erhält das ganze Stück in einem rechten und gleichen Tempo hinauszubringen.

Des

Des erſten Hauptſtücks
dritter Abſchnitt.

Von der Dauer oder Geltung der Noten, Pauſen und Puncten; ſamt einer Erklärung aller muſikaliſchen Zeichen und Kunſtwörter.

§. 1.

Die Geſtalt der heutiges Tages üblichen Noten iſt in dem vorigen Abſchnitte bereits vor Augen gelegt worden. Nun ſind auch die Dauer oder Geltung der Noten, deren Unterſcheid, die Geſtalt der Pauſen, u. ſ. w. noch zu erklären übrig. Ich will Anfangs von der Pauſe reden; alsdann aber beedes, Noten und Pauſen, mit einander vereinbaren, und unter iede Note jene Pauſe ſetzen, die mit derſelben in gleichem Verhältniße ſtehet.

§. 2.

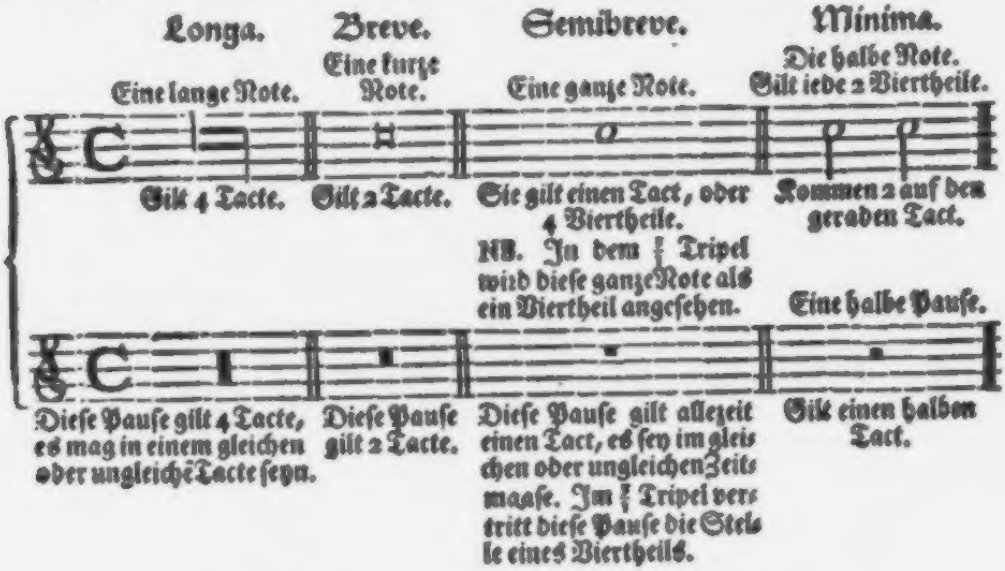
Die Pauſe iſt ein Zeichen des Stillſchweigens. Es ſind 3. Urſachen, warum die Pauſe als eine nothwendige Sache in der Muſik erfunden worden. **Erſtens**, zur **Bequemlichkeit** der Sänger und der Blasinſtrumentiſten, um ihnen Zeit zu laſſen etwas auszuruhen und Athem zu hohlen. **Zweytens**, aus **Nothwendigkeit**: weil die Wörter in den Singſtücken ihren Abſatz erfordern; und weil in mancher Compoſition eine oder die andere Stimme öfter ſtille halten muß, wenn anders die Melodie nicht ſoll verdorben und unverſtändlich gemacht werden. **Drittens**, aus **Zierlichkeit**. Denn gleichwie ein beſtändiges Anhalten aller Stimmen den Singenden, Spielenden und Zuhörenden, nichts als Verdruß verurſachet: alſo erwecket eine liebliche Abwechſelung vieler Stimmen, und derſelben endliche Vereinigung und Zuſammenſtimmung ein vieles Vergnügen (*a*).

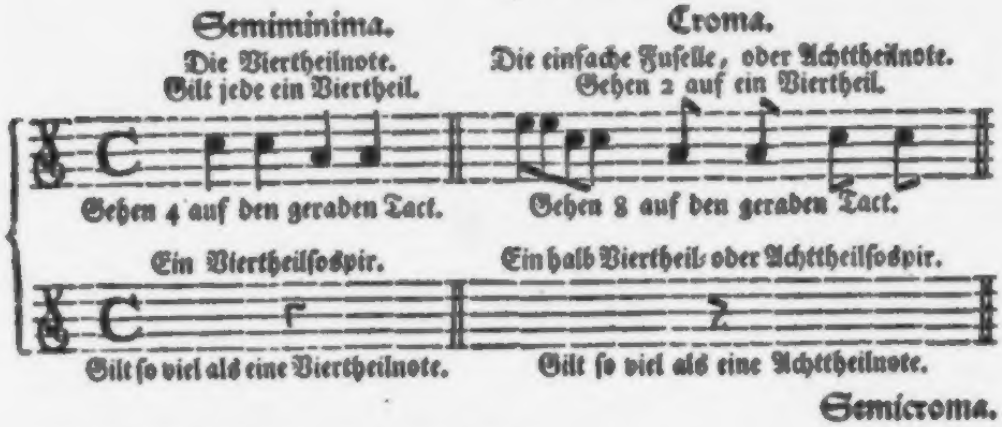
§. 3.

(*a*) Es liegt viel daran, wenn der Componiſt die Pauſe am rechten Orte anzubringen weis. Ja ſo gar eine kleine Sospir zur rechten Zeit geſetzet, kann vieles thun.

§. 3.

Eine Art der Pauſen ſind auch die Soſpiren. Man nennet ſie Soſpiren (*b*); weil ſie von kurzer Dauer ſind. Hier will ich iede Pauſe unter die Note ſetzen, mit welcher ſie in der Dauer oder Geltung übereins kommt.





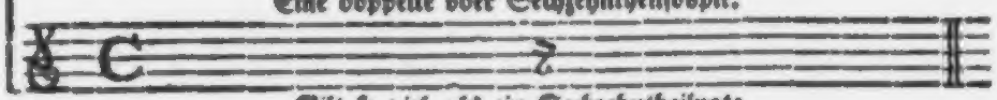
(*b*) Vom italiäniſchen, Soſpirare, Seufzen.

Semicroma.

Die doppelte Fuſelle oder Sechzehentheilnote. Gehen 4 auf ein Viertheil.

Gehen 16 auf den ganzen Tact.

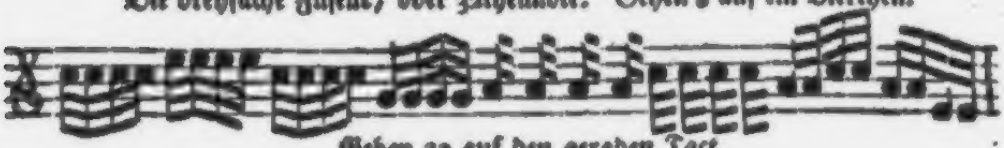
Eine doppelte oder Sechzehntheilſospir.



Gilt ſo viel als ein Sechzehntheilnote.

Biocroma.

Die dreyfache Fuſelle, oder 32theilnote. Gehen 8 auf ein Viertheil.



Gehen 32 auf den geraden Tact.

Eine dreyfache, oder 32theilſospir.

Gilt ſo viel als eine zwey und dreyſigtheilnote.

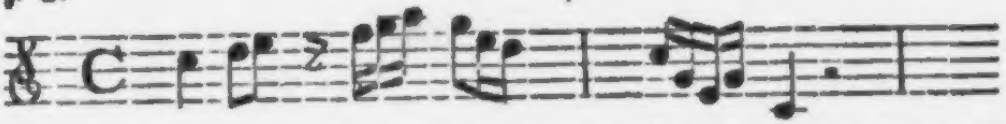
§. 4.

Die Geltung der Noten liegt hier ganz klar zu Tage. Man ſieht, daß eine ganze Note, zwo halbe, vier Viertheilnoten, 8 einfache Fuſellen oder Achtheilnoten, 16 doppelte und 32 dreyfache Fuſellen in einem Werthe ſind, und daß ſowohl die ganze Note, als die zwo halben, die 4 Viertheilnoten, und die 8 einfachen Fuſellen, u. ſ. f. iede vor ſich einen ganzen geraden Tact oder vier Viertheile betragen.

§. 5.

Gleichwie nun aber dieſe verſchiedene Gattungen der Noten, Pauſen und Soſpiren in der heutigen Muſik beſtändig untereinander vermiſchet werden: ſo

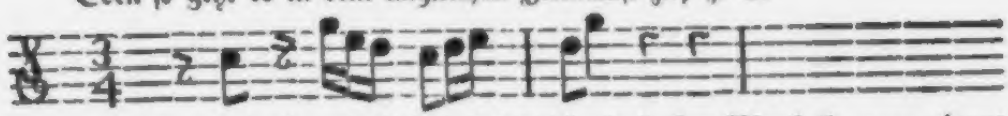
wird zu mehrerer Deutlichkeit zwiſchen jedem Tacte eine Linie gezogen. Daß alſo die zwiſchen zwo Linien ſtehenden Noten und Pauſen allezeit ſo viel unter ſich betragen müſſen, als der am Anfange des Stückes angezeigte Tact erforderet. z. E.



Das [c] iſt eine Viertheilnote, folglich **das erſte Viertheil**; die [d] und [e] Noten ſind zwo einmal geſtrichene oder Achttheilnoten und machen alſo **das zweyte Viertheil** aus; die doppelte Sospir und die folgenden 3 Noten [f] [g] und [a] ſind zuſammen vier Sechzehentheile und deßwegen **das dritte Viertheil**; das [g] als ein **Achttheilnote** und die zwo doppelte Fuſellen [e] und [d] machen **das vierte Viertheil.** Hier iſt eine Linie gezogen: denn hier ſchließt der erſte Tact. Die vier doppelten Fuſellen [c] [g] [e] und wider [g] ſind **das erſte Viertheil** des zweyten Tactes; die Viertheilnote [c] aber iſt **das zweyte Viertheil**, und die darauf folgende Pauſe beträgt 2 Viertheile, denn ſie iſt eine halbe Pauſe, folglich **das dritte und vierte Viertheil.** Alsdann kommt abermal eine Linie, und hier endet ſich der zweyte Tact.

§. 6.

Eben ſo geht es in dem ungleichen Zeitmaaſe zu, z. E.

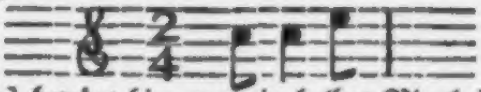


Die erſte Sospir beträgt ein Achttheil folglich ein halbes Viertheil: man nimmt alſo die darauf folgende Achttheilnote [c] dazu, ſo hat man **das erſte Viertheil.** Die Doppelſospir mit den drey doppelt geſtrichnen Noten [g] [e] und [d] ſind **das zweyte Viertheil.** Das einmal geſtrichene [c] und die zweymal geſtrichenen zwo Noten [d] und [e] machen **das dritte und letzte Viertheil** dieſes erſten Tactes, den die Linie von dem zweyten unterſcheidet. Die Achtheilnoten [d] und [g] ſind das erſte Viertheil; die zwo Viertheilſospiren aber ſind das zweyte und dritte Viertheil des zweyten Tactes. Und ſo fort durch alle Tactesveränderungen.

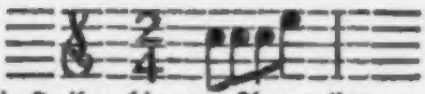
§. 7.

§. 7.

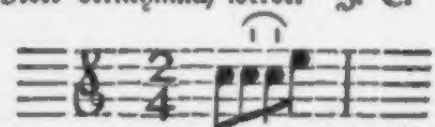
Oft werden die Noten auch ſo vermiſchet, daß eine oder auch mehrere müſſen zertheilet werden. Z. E.



Die Achttheilnote [c] beträgt hier nur ein halbes Viertheil: es muß alſo die nebenbey ſtehende Viertheilnote [c], anfangs in Gedanken, nachdem aber auch mit dem Bogenſtriche zertheilet, und der erſte halbe Theil zur erſten Achttheilnote [c], der zweyte halbe Theil hingegen zur zweyten Achttheilnote [e] gerechnet werden. Wer dieſes nicht genug einſieht, der ſtelle ſich die oben angebrachten Noten nur alſo vor,

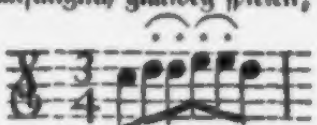


und ſpiele ſie auch, wie ſie ihm hier vor Augen liegen. Nachdem aber nehme er das zweyte und dritte [c] mit der nämlichen Gleichheit des Tactes in einem Striche; iedoch alſo, daß die Abtheilung der Noten durch einen Nachdruck mit dem Bogen bey ieder Note vernehmlich werde. Z. E.



Welches man auch alſo thun kann, wann mehrere ſolche abzutheilende Noten nach einander folgen. Z. E.

Denn weil die zwo Noten [d] und [e] müſſen zertheilet werden; ſo kann man ſie, um eine genaue Gleichheit des Tempo zu erobern, anfänglich glatweg ſpielen;

hernach aber alſo abgeigen: 

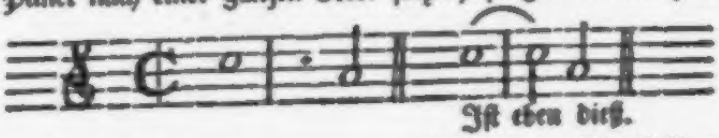
Wo die zwo [d] Noten in einem Hinausſtriche, die zwo [e] Noten aber in einem Herabſtriche zuſammen genommen und mit guter Gleichheit durch einen Nachdruck des Bogens von einander müſſen unterſchieden werden (c). Hauptſächlich

(c) Wenn wir ſeiner Zeit die muſikaliſchen Auszierungen abhandeln werden; alsdann werden wir auch dieſe Noten auf eine ganz andere Art vorzutragen lehren.

muß man ſich befleiſſen den zweyten Theil ieder zu zertheilenden Note nicht zu kurz, ſondern dem erſten Theile gleich zu halten: denn dieſe Ungleichheit bey der Zertheilung der Noten iſt ein gemeiner Fehler, welcher das Zeitmaas aus ſeiner Gleichheit in das Geſchwinde treibt.

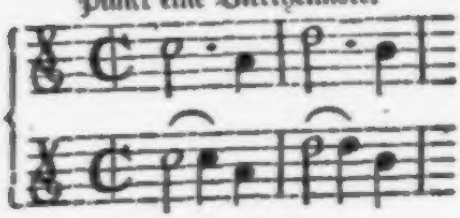
§. 8.

Der Punct, welcher bey einer Note ſtehet, vergröſſeret ſeine vorhergehende Note um den halben Theil; und die Note, nach welcher der Punct ſtehet, muß noch halb ſo lang gehalten werden, als ihre natürliche Gröſſe beträgt. Z. E. Wenn der Punct nach einer ganzen Note ſtehet, ſo gilt er eine halbe:



Iſt eben dieß.

Nach einer halben Note gilt der Punct eine Viertheilnote.

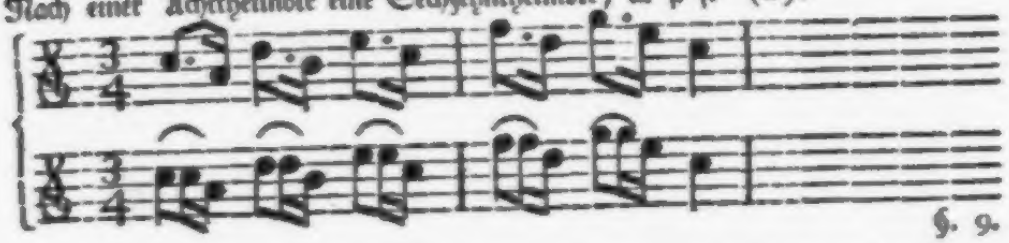


Iſt eben dieß.

Nach einer Viertheilnote, eine Achtheilnote.

Iſt eben dieß.

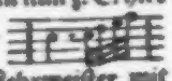
Nach einer Achtheilnote eine Sechzehntheilnote, u. ſ. f. (*d*).



§. 9.

(*d*) Ich kann unmöglich einſehen, wie jene ihren Satz beweiſen, welche lehren: Daß der Punct eben ſo viel gelte, als die darauf folgende Note. Wenn nun z. E. hier

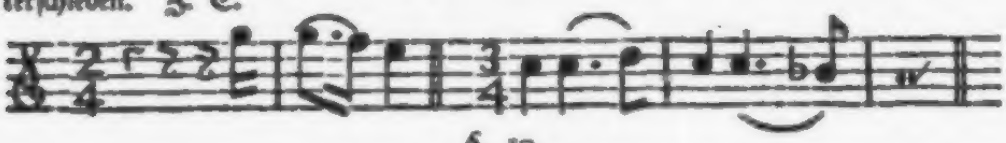
der Punct nach ſolcher Regel eine 16theilnote, und hier



gar nur eine zwey und dreyſſigtheilnote gilt, ſo wird ein ſolcher Lehrmeiſter mit ſeiner Rechnung im Tacte ſchlecht beſtehen.

§. 9.

In langſamen Stücken wird der Punct anfangs mit dem Bogen durch einen Nachdruck vernehmlich gemacht: um ſicherer im Tacte zu bleiben. Wenn man ſich aber im Tacte ſchon feſtgeſetzet hat: ſo wird der Punct durch eine ſich verliehrende Stille an die Note gehalten und niemal durch einen Nachdruck unterſchieden. Z. E.



§. 10.

In geſchwinden Stücken wird der Geigebogen bey iedem Puncte aufgehoben; folglich iede Note von der andern abgeſondert und ſpringend vorgetragen. Z. E.

§. 11.

Es giebt in langſamen Stücken gewiſſe Paſſagen, wo der Punct noch etwas länger gehalten werden muß, als die bereits vorgeſchriebene Regel erfordert: wenn anders der Vortrag nicht zu ſchläferig ausfallen ſoll. Z. E. wenn hier

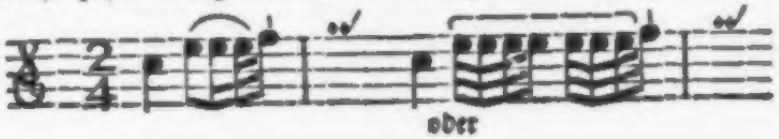
Adagio.

der Punct in ſeiner gewöhnlichen Länge gehalten würde, würde es einmal zu faul und recht ſchläferig klingen. In ſolchem Falle nun muß man die punctirte Note etwas länger aushalten; die Zeit des längern Aushalten aber muß man der nach dem Puncte folgenden Note, ſo zu reden, abſtehlen.

Man halte demnach in dem itzt beygebrachten Exempel die Note [e] mit ihrem Puncte länger; die [f] Note aber nehme man mit einem kurzen Striche ſo ſpät, daß die erſte der 4 [g] Noten dem richtigen Zeitmaaſe nach alſogleich darauf komme. Der Punct ſoll überhaupt allezeit etwas länger gehalten werden. Denn nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; ſondern es wird auch dem Eilen, jenem faſt allgemeinen Fehler, Einhalt gethan: da hingegen durch das wenige Aushalten des Puncts die Muſik gar leicht in das Geſchwinde verfällt.

fällt. Es wäre ſehr gut, wenn dieſe längere Aushaltung des Puncts recht beſtimmet und hingeſetzet würde. Ich wenigſtens habe es ſchon oft gethan, und meine Vortragsmeinung habe ich mit zweenen Puncten nebſt Abkürzung der darauf folgenden Note alſo zu Tage geleget:

Es iſt wahr, anfangs fällt es fremd in die Augen. Allein was verſchlägt dieß? Der Satz hat ſeinen Grund; und der muſikaliſche Geſchmack wird dadurch beförderet. Man beſehe es zergliedert. Die Note [e] iſt ein Achttheil; der erſte Punct gilt deſſen halben Theil, folglich ein Sechzehentheil; der zweyte Punct gilt des erſten Puncts halben Theil, alſo ein zwey und dreyſſigtheil; und die letzte Note iſt dreymal geſtrichen. Man ſieht alſo mittelbar der zweenen Puncten eine einmal geſtrichene, eine doppelt geſtrichene und zwo dreymal geſtrichene Noten, welche zuſammen genommen ein Viertheil ausmachen.



§. 12.

Man muß es öfter verſuchen, ob der Schüler die mit Puncten und Soſpiren unter einander vermiſchte unterſchiedlichen Noten in die Viertheile recht abzutheilen weis. Man muß ihm unterſchiedliche Tactsarten vorlegen, und ihn nichts anders vor ſich nehmen laſſen, bis er alles dieß itzt Vorgetragene aus dem Grunde verſtehet. Ja der Lehrmeiſter handelt ſehr vernünftig, wenn er dem Anfänger unterſchiedliche Veränderungen der Noten in allen Gattungen des Tacts aufſchreibt, und um es begreiflicher zu machen, iedes Viertheil genau unter das andere ſetzet.

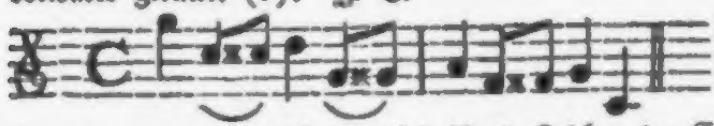
Hier iſt ein Muſter über den geraden Tact, welches der Schüler itzt nur ſtudiren, und alsdann erſt geigen muß, wenn er das Hauptſtück von der Strichart erlernet hat.

NB. Hierher gehöret die hinten beyliegende Tabelle.

§. 13.

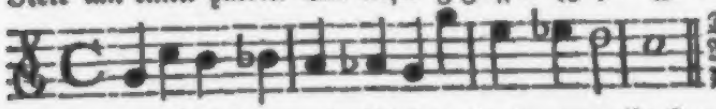
§. 13.

Nun kommen wir auf die noch übrige muſikaliſchen Zeichen. Dieſe ſind das ſogenannte Kreutzel (𝄪), das B (b) und das H (♮), welches die Italiäner das B quadro oder das viereckigte B nennen. Das erſte, nämlich das Kreutzel (𝄪) zeiget an, daß die Note, vor welcher es ſtehet, um einen halben Ton muß erhöhet werden. Es wird alſo der Finger um einen halben Ton vorwärts gerücket (*e*). Z. E.



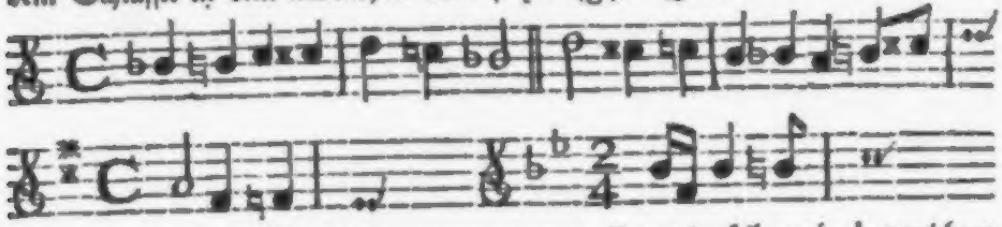
Die mit 𝄪 bezeichnete Noten heiſſen: Ais, His, Cis, Dis, Eis, Fis und Gis.

Das zweyte, nämlich das (b) iſt ein Zeichen der Erniedrigung. Es wird demnach wenn ein b vor der Note ſtehet der Finger zurück gezogen, und die Note um einen halben Ton tiefer gegriffen (*f*). Z. E.



Die durch b erniedrigte Noten heiſſen: As, Des, Ces, Deo, Es, Fes und Ges.

Das dritte Zeichen, nämlich das (♮), vertreibt ſowohl 𝄪 als b, und ruft die Note in ihren eigentlichen Ton zurück. Denn es wird allezeit geſetzet, wenn eines dieſer beyden Zeichen kurz vorher bey der nämlichen Note, oder vorne bey dem Schlüſſel in dem nämlichen Tone ſtehet (*g*). Z. E.



Hier wird die erſte Note tiefer genommen; weil vor derſelben ein b gezeichnet iſt. Da aber die zwote Note in dem nämlichen Tone ſtehet, und ein ♮ vorausge-

(*e*) Es wird von dem griechiſchen (Διεσις) Dieſis genennet. Auch Signum Intenſionis.

(*f*) Das iſt das Signum remiſſionis.

(*g*) Signum Reſtitutionis. Diejenigen, welche das ♮ Zeichen in ihrer Compoſition nicht brauchen wollen, die irren ſich. Wenn ſie es nicht glauben, mögen ſie mich darum fragen.

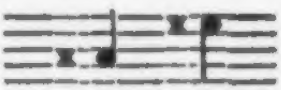
ausgeſetzt iſt: ſo wird bey dieſer Note der Finger wieder vorwärts gerücket, und die Note in ihrem natürlichen Tone genommen. Im zweyten Tacte eben dieſes Exempels wird die zwote Note (c), die durch das x im vorigen Tacte erhöhet worden, durch das ♮ Zeichen wieder erniedriget, u. ſ. w.

§. 14.

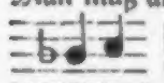
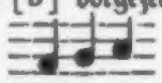
Wenn es zum Spielen dergleichen Erhöhungen und Erniedrigungen kömmt, ſo ergiebt es ſich, daß ſie oft auf die leeren Seyten fallen: wo die auf die leeren Seyten zu ſtehen kommenden Noten allezeit mit dem vierten Finger auf der nächſten tiefern Seyte müſſen gegriffen werden. Abſonderlich wenn es eine Erniedrigung iſt. Z. E.

* Auf der A Seyte mit dem vierten Finger.

* Auf der D Seyte mit dem vierten Finger.

Wenn ein x vorſtehet  kann man zwar die Note auf der nämlichen Seyte mit dem erſten Finger nehmen: Es iſt aber allezeit beſſer wenn man ſie mit Ausſtreckung des vierten Fingers, auf der nebenſtehenden tiefern Seyte greift.

§. 15.

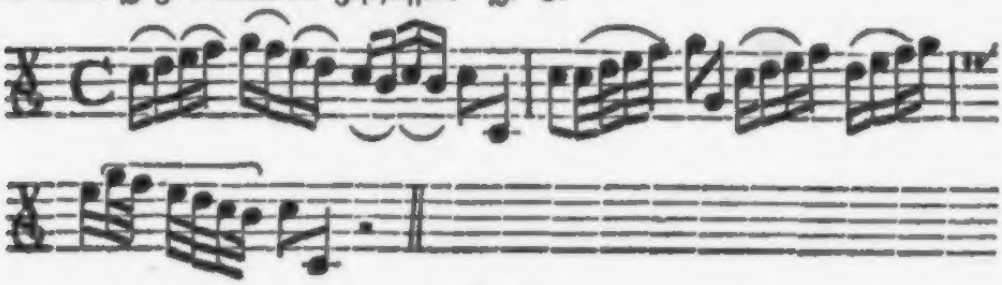
Hier müſſen wir auch von demjenigen reden, was wir oben im erſten Abſchnitte dieſes erſten Hauptſtückes §. 14. angemerket haben. Das Intervall oder der Zwiſchenraum von [H] bis [C] macht den natürlichen gröſſern halben Ton (*b*). Man muß alſo, um einen Unterſcheid zu machen, wenn ein [b] vorgezeichnet iſt  [B, C,] ſagen: hingegen wenn es ohne [b] ſtehet den Buchſtaben [H] brauchen. Z. E.  a, h, c. Man müßte ſonſt, wenn es allezeit [b] hieß, bey dem vorſtehenden [b], dieſes [H] das [B b] nennen. Es geſchieht alſo dieſe Benennung des (H) eigentlich um das *mi* von dem *fa* zu unterſcheiden.

§. 16.

Unter den muſikaliſchen Zeichen iſt kein geringes das **Verbindungezeichen**: Obwohl es von manchen oft ſehr wenig beobachtet wird. Es hat die Geſtalt

(*b*) Hemitonium maius naturale.

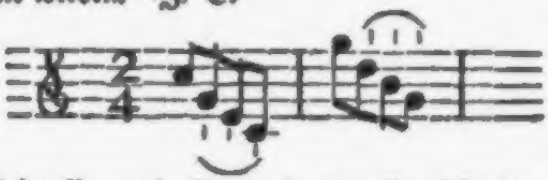
Geſtalt eines halben Cirkels, welcher über oder unter die Noten gezogen wird. Die Noten welche unter oder ober ſolchem Cirkel ſtehen, es ſeyn hernach 2, 3, 4 oder auch noch mehr, werden alle in einem Bogenſtriche zuſammen genommen, und nicht abgeſondert, ſondern ohne Aufheben oder Nachdrucke des Geigebogens in einem Zuge aneinander geſchliffen. Z. E.



§. 17.

Es werden auch unter dem Cirkel, oder, wenn der Cirkel unter den Noten ſtehet, über demſelben, unter die Noten oder über die Noten oft Puncte geſetzet. Dieſes zeiget an, daß die unter dem Verbindungszeichen ſtehenden Noten nicht nur in einem Bogenſtriche, ſondern mit einem bey ieder Note angebrachten wenigen Nachdruck in etwas von einander unterſchieden müſſen vorgetragen werden. Z. E.

Sind aber anſtatt der Puncte kleine Striche geſetzet: ſo wird bey ieder Note der Bogen aufgehoben; folglich müſſen alle die unter dem Verbindungszeichen ſtehenden Noten zwar an einem Bogenſtriche, doch gänzlich von einander getrennet abgeſpielet werden. Z. E.

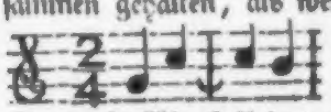


Die erſte Note dieſes Exempels kömmt in den Herabſtriche; die übrigen drey

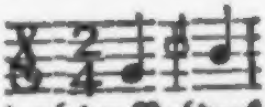
aber werden mit iedesmaliger Erhebung des Bogens und mit einem ſtarken Abſtoß von einander abgeſondert im Hinaufſtriche geſpielet, u. ſ. f. (*i*).

§. 18.

Dieſes **Verbindungezeichen** wird auch nicht ſelten über die letzte Note des einen, und über die erſte Note des andern Tactes gezogen. Sind die beyden Noten im Tone unterſchieden; ſo werden ſie nach der erſt im 16. §. gegebenen Regel zuſammen gezogen: ſind ſie aber in einem Tone; ſo werden ſie ſo zuſammen gehalten, als wenn es eine Note wäre. Z. E.



iſt eben ſo, als wenn es alſo hieſe



Das erſte Viertheil des zweyten Tactes wird zwar anfangs durch den Nachdruck des Bogens, ohne iedoch denſelben aufzuheben, von dem letzten Viertheile des erſten Tactes in etwas unterſchieden, und vernehmlich gemacht; welches nur geſchieht, um ſich genauer im Tacte zu halten. Wenn man aber einmal im Tempo ſicher iſt: dann muß die zwote Note, welche an die erſte gehalten wird, nimmer durch einen Nachdruck unterſchieden, ſondern nur ſo ausgehalten werden, wie man eine halbe Note zu ſpielen pfleget (*k*). Man mag es nun auf eine oder die andere Art abgeigen, ſo muß man allezeit bedacht ſeyn die zwote Note nicht zu kurz auszuhalten: denn dieß iſt ein gewöhnlicher Fehler, durch welchen das Zeitmaas aus ſeiner Gleichheit gebracht und übertrieben wird.

§. 19.

Wenn ein halber Cirkel über einer Note allein ſtehet die über ſich einen Punct hat: ſo iſt es ein Zeichen des Aushaltens. Z. E.

Ein

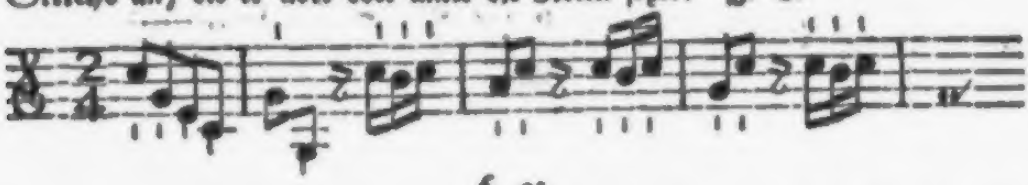
(*i*) Viele Herren Componiſten ſetzen dergleichen Zeichen gemeiniglich nur bey dem erſten Tacte, wenn viele ſolche gleiche Noten folgen: man muß alſo ſo lang damit fortfahren, bis eine Veränderung angezeiget wird.

(*k*) Es iſt übel genug, daß es Leute giebt, die ſich auf ihre Kunſt ſehr viel einbilden, und doch keine halbe Note, ja faſt keine Viertheilnote abſpielen können, ohne ſie in zweene Theile zu zertheilen. Wenn man zwo Noten haben wollte, würde man ſie ohnfehlbar hinſetzen. Solche Noten müſſen ſtark angegriffen, und durch eine ſich nach und nach verlierende Stille ohne Nachdruck ausgehalten werden. Wie der Klang einer Glocke, wenn ſie ſcharf angeſchlagen wird, ſich nach und nach verlieret.

Ein ſolches Aushalten wird zwar nach Gutdünken gemacht: doch muß es nicht zu kurz und nicht zu lang, ſondern mit guter Beurtheilung geſchehen. Alle die Mitſpielenden müſſen einander beobachten: um ſowohl die Aushaltung zugleich mit einander zu enden; als auch um wieder gleichförmig anzufangen. Es iſt hierbey ſonderbar zu merken, daß man den Ton der Inſtrumente recht austönen und verrauſchen laſſe, ehe man wieder zu ſpielen anfängt; auch daß man dahin ſehe, ob alle Stimmen zugleich, oder ob eine nach der andern wieder eintrette: welches man aus den Sospiren, und aus der Bewegung des Anführers, auf den man allezeit die Augen wenden muß, erkennen kann. Die Italiäner nennen dieſes Zeichen, la Corona.

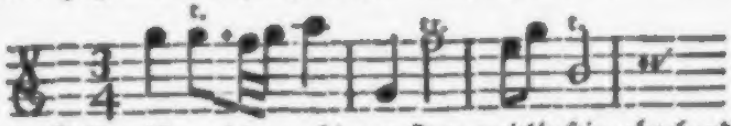
§. 20.

Manchesmal ſetzet der Componiſte einige Noten, deren er iede mit ihrem eigenen Striche recht abgeſtoſſen, und eine von der andern abgeſondert vorgetragen wiſſen will. In dieſem Falle zeiget er ſeine Vortragemeinung durch kleine Striche an, die er über oder unter die Noten ſetzet: Z. E.



§. 21.

Man ſiehet oft in muſikaliſchen Stücken über ein und andere Note den kleinen Buchſtaben (t.) oder auch (tr.) geſetzet. Dieſes zeiget einen Triller an. Z. E



Was aber ein Triller iſt, wird an ſeinem Orte weitläuftig abgehandelt werden.

§. 22.

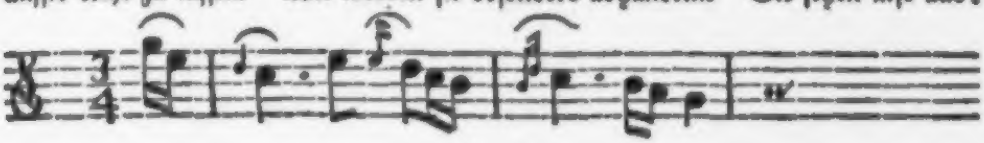
Jeden Tact ſowohl als die muſikaliſchen Stücke ſelbſt in Ordnung zu bringen und einzutheilen, bedienet man ſich verſchiedener Striche. Jeden Tact unterſcheidet ein Strich, wie ſchon §. 4. geſagt worden, den man den Tactſtrich nennet: Die Stücke ſelbſt aber werden mehrentheils in zweene Theile getheilet, und, wo die Theilung angebracht wird, mit zweenen Strichen bemerket, die beyderſeits Puncte, oder kleine Nebenſtriche haben. Z. E. 𝄆 oder 𝄇 Hierdurch

will man anzeigen, daß ieder Theil ſoll wiederholet werden. Wenn aber nur ein oder der andere Tact zu wiederholen iſt; ſo wird es alſo angezeiget:

Was immer zwiſchen ſolchen Strichen eingeſchloſſen iſt, wird noch einmal wiederholet.

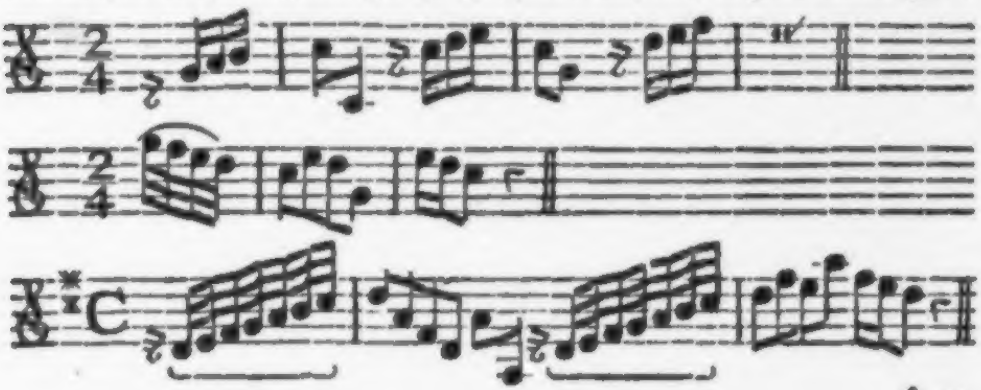
§. 23.

Die kleinen Noten, welche man, ſonderheitlich bey der heutigen Muſik, immer vor den gewöhnlichen Noten ſiehet, ſind die ſogenannten **Vorſchläge** (*l*), die nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie ſind, wenn ſie am rechten Orte angebracht werden, unſtreitig eine der erſten muſikaliſchen Zieraten, folglich niemal auſſer Acht zu laſſen. Wir werden ſie beſonders abhandeln. Sie ſehen alſo aus:



§. 24.

In dem erſt geſehenen Exempel ſind anfangs nur zwo Sechzehntheilnoten, folglich nur ein halbes Viertheil; und dennoch folgt ein Tactſtrich. Dieß heißt man den **Aufſtreich**, welcher gleichſam den Eingang in die darauf folgende Melodie machet. Dieſer Aufſtreich hat oft 3, 4, und auch noch mehrere Noten. Z. E.



§. 25.

(*l*) Die Italiäner nennen es Appogiature.

§. 25.

Wenn es in der Muſik recht Cromatiſch (*m*) zugehet, ſo kömmt auch oft auf eine nach der Tonart ſchon mit einem (𝄪) verſehene Note noch ein Dieſis, welches alſo (♯) oder auch ſo (×) angezeiget wird. Folglich muß die durch das gewöhnliche (𝄪) ſchon vorhin erhöhte Note nochmals um einen halben Ton erhöhet werden. Z. E.

Hier iſt das doppelte (𝄪) im fis, welches, nachdem die vielen Subſemitonien, folglich die vielen gebrochenen Claviere zur Bequemlichkeit der Cembaliſten aufgehoben und die Temperatur erfunden worden, itzt das natürliche (G) iſt. Man nimmt aber nicht den dritten Finger, ſondern man rücket ordentlich den zweyten vor (*n*). Eben dieß geſchieht bey der doppelten Erniedrigung einer Note, welche durch kein beſonderes Zeichen, ſondern nur durch zwey (bb) angezeiget wird. Denn man nimmt auch keinen andern Finger, als den, welcher ohnehin auf dieſelbe Note fällt.

§. 26.

An dem Ende faſt ieder muſikaliſchen Zeile ſieht man dieſes Zeichen (𝆕), welches der Cuſtos Muſikus genennet und nur hingeſetzet wird die erſte Note der folgenden Zeile anzumerken, und hierdurch, ſonderbar in geſchwinden Stücken, dem Auge einigermaſſen zu Hülfe zu kommen.

§. 27.

Ueber alle hier ſchon beygebrachte muſikaliſche Zeichen, giebt es noch viele Kunſtwörter, die ein Stück nach ſeinem rechten Zeitmaaſe vorzutragen, und die

(*m*) Nachdem die verſchiedenen Tongeſchlechte der Alten abgeändert worden, ſo hat man nur zwo Gattungen erwählet: Das natürliche nämlich, Genus Diatonicum ſo in ſeinem Gebiethe weder 𝄪 noch b leidet; und das mit (𝄪) und (b) vermiſchte oder Genus Cromaticum.

(*n*) Wenn man itzt, da die gebrochnen Claviere auf der Orgel aufgehoben ſind, alle Quinten rein ſtimmet; ſo giebt es bey der Fortſchreitung durch die übrigen Töne eine unerträgliche Diſſonanze. Man muß demnach temperiren, das iſt: man muß einer Conſonanze etwas nehmen, der andern aber etwas beylegen; man muß ſie ſo eintheilen und die Töne ſo gegeneinander ſchweben laſſen, daß ſie alle dem Gehör erträglich werden. Und dieß heißt man die Temperatur. Es wäre zu weitläuftig alle die mathematiſchen Bemühungen vieler gelehrten Männer hier anzuführen. Man leſe den Sauver, den Bömler, Henſing, Werkmeiſter und Neidhardt.

die Leidenſchaften nach des rechtſchaffenen Componiſten Sinne auszudrücken unentbehrlich ſind. Die Ordnung derſelben mag folgende ſeyn.

Muſikaliſche Kunſtwörter. (o)

Preſtiſſimo, (*Preſtiſſimo.*) zeiget das geſchwindeſte Tempo an, und iſt **Preſto aſſai** (*Preſto aſſai.*) faſt eben dieß. Zu dieſem ſehr geſchwinden Zeitmaaſe wird ein leichter und etwas kurzer Bogenſtrich erfordert.

Preſto, (*Preſto.*) heißt **geſchwind**, und das **Allegro aſſai**, (*Allegro aſſai.*) iſt wenig davon unterſchieden.

Molto Allegro, (*Molto Allegro.*) iſt etwas weniger als **Allegro aſſai**, doch iſt es noch geſchwinder als

Allegro, (*Allegro.*) welches zwar ein luſtiges, doch ein nicht übereiltes Tempo anzeiget; ſonderbar wenn es durch Beywörter und Nebenwörter gemäſſiget wird, als da ſind:

Allegro, ma non tanto, oder **non troppo**, oder **moderato**, (*Allegro, má non tanto*, oder *non troppo*, oder *moderato.*) welches eben ſagen will, daß man es nicht übertreiben ſolle. Hierzu wird ein zwar leichter und lebhafter, iedoch ſchon mehr ernſthafter und nimmer ſo kurzer Strich erfordert, als bey dem geſchwindeſten Tempo.

Allegretto, (*Allegretto.*) iſt etwas langſamer als **Allegro**, (*Allegro.*) hat gemeiniglich etwas angenehmes, etwas artiges und ſcherzhaftes, und vieles mit dem **Andante** (*Andante.*) gemein. Es muß alſo artig, tändelnd, und ſcherzhaft vorgetragen werden: welches artige und ſcherzhafte man ſowohl bey dieſem als bey anderem Tempo durch das Wort **Guſtoso** (*Guſtoſo.*) deutlicher zu erkennen giebt.

Vivace (*Vivace.*) heißt **lebhaft**, und **Spiritoſo** (*Spiritoſo.*) will ſagen, daß man mit Verſtand und Geiſt ſpielen ſolle, und **Animoſo** (*Animoſo.*) iſt faſt eben dieß. Alle drey Gattungen ſind das Mittel zwiſchen dem Geſchwin-

(o) Termini Technici. Man ſollte freilich ſich durchaus ſeiner Mutterſprache bedienen und man könnte ſo gut langſam als Adagio auf ein muſikaliſches Stücke ſchreiben: allein ſoll denn ich der erſte ſeyn?

Geſchwinden und langſamen, welches uns das muſikaliſche Stück, bey dem dieſe Wörter ſtehen, ſelbſt mehrers zeigen muß.

Moderato, gemäßiget, (*Moderato.*) beſcheiden; nicht zu geſchwind und nicht zu langſam. Eben dieß weiſet uns an das Stück ſelbſt, aus deſſen Fortgange wir die Mäßigung erkennen müſſen.

Das Tempo Commodo, und Tempo giuſto, (*Tempo Commodo* und *Tempo giuſto.*) führen uns ebenfalls auf das Stück ſelbſt zurück. Sie ſagen uns daß wir das Stück weder zu geſchwind weder zu langſam, ſondern in dem eigentlichen, gelegenen und natürlichen Tempo ſpielen ſollen. Wir müſſen alſo den wahren Gang eines ſolchen Stückes in dem Stücke ſelbſt ſuchen: wie oben im zweyten Abſchnitte dieſes Hauptſtücks ſchon iſt geſagt worden.

Soſtenuto (*Soſtenuto.*) heißt aushalten, oder vielmehr zurückhalten und den Geſang nicht übertreiben. Man muß ſich alſo in ſolchem Falle eines ernſthaften, langen und anhaltenden Bogenſtrichs bedienen, und den Geſang wohl aneinander hängen.

Maeſtoſo, (*Maeſtoſo.*) mit Majeſtät, bedachtſam, nicht übereilet.

Stoccato oder Staccato, (*Stoccato* oder *Staccato.*) geſtoſſen, zeigt an, daß man die Noten wohl von einander abſondern und mit einem kurzen Bogenſtriche ohne Ziehen vortragen ſolle.

Andante, (*Andante.*) gehend. Dieß Wort ſagt uns ſchon ſelbſt, daß man dem Stücke ſeinen natürlichen Gang laſſen müſſe; ſonderheitlich wenn ma un pocco Allegretto, (*ma un pocco Allegretto.*) dabey ſtehet.

Lente oder Lentemente, (*Lente, Lentemente.*) ganz gemächlich.

Adagio, (*Adagio.*) langſam.

Adagio peſante, (*Adagio peſante.*) ein ſchwermüriges Adagio. muß etwas langſamer, und zurückhaltend geſpielet werden.

Largo, (*Largo.*) ein noch langſameres Tempo, wird mit langen Bogenſtrichen und mit vieler Gelaſſenheit abgeſpielet.

Grave, (*Grave.*) ſchwermütig und ernſthaft, folglich recht ſehr langſam. Man muß auch in der That durch einen langen, etwas ſchweren und

ernſthaften Bogenſtrich, und durch das beſtändige Anhalten und Unterhalten der unter einander abwechſelnden Töne den Carakter eines Stückes ausdrücken, welchem das Wort Grave, (*Grave.*) vorgeſetzet iſt.

Zu den langſamen Stücken werden auch noch andere Wörter den itzt erklärten beygefüget, um die Meinung des Componiſten noch mehr an Tag zu legen; als da ſind:

Cantabile, Singbar. (*Cantabile.*) Das iſt: Man ſolle ſich eines ſingbaren Vortrags befleiſſigen; man ſoll natürlich, nicht zu viel gekünſtelt und alſo ſpielen, daß man mit dem Inſtrumente, ſo viel es immer möglich iſt, die Singkunſt nachahme. Und dieß iſt das ſchönſte in der Muſik (*p*).

Arioſo, (*Arioſo.*) gleich einer Arie. Es will eben das ſagen, was Cantabile ſaget.

Amabile, Dolce, Soave, (*Amabile, Dolce, Soave.*) verlangen alle einen angenehmen, ſüſſen, lieblichen und gelinden Vortrag: wobey man die Stimme mäßigen, und nicht mit dem Bogen reiſſen; ſondern mit gelinder Abwechſelung des Schwachen und Halbſtarken dem Stücke die gehörige Zierde geben muß.

Meſto, (*Meſto.*) betrübt. Dieß Wort erinnert uns, daß wir uns bey Abſpielung des Stückes in den Affect der Betrübniß ſetzen ſollen, um die Traurigkeit, welche der Componiſt in dem Stücke auszudrücken ſucht, bey den Zuhörern zu erregen.

Affettuoſo, (*Affettuoſo.*) mit Affect, will, daß wir den Affect, der in dem Stücke ſtecket, aufſuchen, und folglich alles beweglich, eindringend und rührend abſpielen ſollen.

Piano (*Piano.*) heißt ſtill; und Forte, (*Forte.*) Laut oder Stark.

Mezzo (*Mezzo.*) heißt halb, und wird zur Mäßigung des Forte und Piano gebrauchet. Nämlich Mezzo forte, (*Mezzo forte.*) halb ſtark oder laut; Mezzo piano, (*Mezzo piano.*) halb ſchwach oder ſtill.

Piu

(*p*) Manche meynen was ſie wunderſchönes auf die Welt bringen, wenn ſie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtſchaffen verkräuſeln, und aus einer Note ein paar dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre ſchlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn ſie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten ſingbar abſpielen ſollten, ohne ihr ans gewöhntes, ungereimtes und lächerliches Fick Fack einzumiſchen.

Piu (*Piu.*) heißt mehr. Daß alſo Piu forte (*Piu forte.*) eine mehrere Stärke; Piu piano (*Piu piano.*) eine mehrere Schwäche anzeigen.

Creſcendo, (*Creſcendo.*) wachſend, will uns ſagen, daß wir bey der Folge der Noten, bey welchen dieſes Wort ſtehet, mit der Stärke des Tones immer anwachſen ſollen.

Decreſcendo, (*Decreſcendo.*) hingegen zeiget an, daß ſich die Stärke des Tones immer mehr und mehr verliehren ſolle.

Wenn Pizzicato, (*Pizzicato.*) vor einem Stücke oder auch nur bey einigen Noten ſtehet; ſo wird ſolches Stücke durchaus, oder dieſelben Noten, ohne dem Gebrauche des Geigebogens abgeſpielet. Es werden nämlich die Seyten mit dem Zeigefinger, oder auch mit dem Daume der rechten Hand geſchnellet, oder, wie einige zu ſprechen pflegen, gekneipet. Man muß aber die Seyte, wenn man ſie ſchnellet, niemals unten; ſondern allezeit nach der Seite faſſen: ſonſt ſchlägt ſie bey dem Zurückprellen auf das Griffbrett und ſchnarret oder verliehret gleich den Ton. Den Daume ſoll man gegen dem Sattel an das Ende des Griffbretts ſetzen und mit der Spitze des Zeigefingers die Seyten ſchnellen, auch den Daume nur alsdann dazu brauchen, wenn man ganze Accorde zuſammen nehmen muß. Viele kneipen allezeit mit dem Daume; doch iſt hierzu der Zeigefinger beſſer: weil der Daume durch das viele Fleiſch den Ton der Seyten dämpfet. Man mache nur ſelbſt die Probe.

Col Arco, (*Col Arco.*) heißt mit dem Bogen. Es erinneret, daß man ſich des Bogens wieder bedienen ſolle.

Da Capo, (*Da Capo.*) vom Anfang, zeiget an, daß man das Stück vom Anfange wiederholen müſſe. Wenn aber

Dal Segno (*Dal Segno.*) dabey ſtehet; das iſt, von dem Zeichen: ſo wird man auch ein Zeichen beygeſetzet finden, welches uns an den Ort führet, wo man die Wiederholung anfangen muß.

Die zweene Buchſtaben *V. S.* Vertatur Subito (*Vertatur Subito.*) oder auch nur das Wort Volti (*Volti.*) ſtehen gemeiniglich am Ende eines Blatts, und es heißt: Man wende das Blatt geſchwind nach der andern Seite.

Con Sordini, (*Con Sordini.*) mit Dämpfern. Das iſt: Wenn dieſe Wörter bey einem Muſikſtücke geſchrieben ſtehen, ſo müſſen gewiſſe kleine Aufſätzel, die von Holz, Bley, Blech, Stahl oder Meßing gemacht ſind, auf den Sattel der Geige geſtecket werden, um hierdurch etwas ſtilles und trauriges beſſer auszudrücken. Dieſe Aufſätzel dämpfen den Ton: man nennet ſie deswegen auch Dämpfer, am gemeinſten aber Sordini vom lateiniſchen Surdus, oder italiäniſchen Sordo, betäubt. Man thut ſehr gut, wenn man bey dem Gebrauche der Sordini ſich ſonderbar hütet die leeren Seyten zu nehmen: denn ſie ſchreien gegen den Gegriffenen zu ſehr, und verurſachen folglich eine merkliche Ungleichheit des Klanges.

Aus allen den itzt erklärten Kunſtwörtern ſiehet man Sonnenklar, daß alle Bemühung dahin gehet, den Spielenden in denjenigen Affect zu ſetzen, welcher in dem Stücke ſelbſt herrſchet: um hierdurch in die Gemüther der Zuhörer zu bringen und ihre Leidenſchaften zu erregen. Man muß alſo, bevor man zu ſpielen anfängt, ſich wohl um alles umſehen, was immer zu dem vernünftigen und richtigen Vortrage eines wohlgeſetzten muſikaliſchen Stückes nothwendig iſt.

Das

Univ. Bibl.
Münster

Die Fig. I. ſtehet dem Titelblatte gegen über.

Fig. II.da

Das zweyte Hauptſtück.

Wie der Violiniſt die Geige halten, und den Bogen führen ſolle.

§. 1.

Wenn der Meiſter nach genauer Ausfrage findet, daß der Schüler alles ißt Abgehandelte wohl begriffen und dem Gedächtniſſe recht eingepräget hat: alsdann muß er ihm die Geige (welche etwas ſtark bezogen ſeyn ſolle) in die linke Hand richten. Es ſind aber hauptſächlich zweyerley Arten die Violin zu halten; welche, weil man ſie mit Worten kaum genug erklären kann, zu mehrerem Begriffe in Abbildungen hier vorgeſtellet ſind.

§. 2.

Die erſte Art die Violin zu halten, hat etwas angenehmes und ſehr gelaſſenes. Fig. I. Es wird nämlich die Geige ganz ungezwungen an der Höhe der Bruſt ſeitwärts, und ſo gehalten: daß die Striche des Bogens mehr in die Höhe als nach der Seite gehen. Dieſe Stellung iſt ohne Zweifel in den Augen der Zuſeher ungezwungen und angenehm; vor den Spielenden aber etwas ſchwer und ungelegen: weil, bey ſchneller Bewegung der Hand in die Höhe, die Geige keinen Halt hat, folglich nothwendig entfallen muß; wenn nicht durch eine lange Uebung der Vortheil, ſelbe zwiſchen dem Daume und Zeigefinger zu halten, erobert wird.

§. 3.

Die zwote iſt eine bequeme Art. Fig. II. Es wird nämlich die Violin ſo an den Hals geſetzet, daß ſie am vorderſten Theile der Achſel etwas aufliget, und jene Seite, auf welcher das (E) oder die kleinſte Seyte iſt, unter das Kinn kömmt: dadurch die Violin, auch bey der ſtärkeſten Bewegung der hinauf und herab gehenden Hand, an ſeinem Orte allezeit unverrückt blei-

bet. Man muß aber hierbey iederzeit den rechten Arm des Schülers beobachten: damit der Ellenbogen bey der Führung des Striches nicht zu sehr in die Höhe komme; sondern immer etwas nahe zum Leibe gehalten werde. Man besehe den Fehler in der Abbildung. Er läßt sich sehr leicht angewöhnen; aber abgewöhnen läßt er sich nicht so leicht. Fig. III.

§. 4.

Der Griff, oder vielmehr der Hals der Violin muß nicht gleich einem Prügel in die ganze Hand hineingeleget, sondern zwischen den Daumen und Zeigefinger also genommen werden, daß er an einer Seite an dem Ballen unter dem Zeigefinger, an der andern Seite an dem obern Theile des Daumenglieds anstehe, die Haut aber, welche in der Fuge der Hand den Daumen und Zeigefinger zusammen hänget, keinesweges berühre. Der Daume muß nicht zu viel über das Griffblatt hervorragen: sonst hindert er im Spielen, und benimmt der (G) Seyte den Klang. Der hintere Theil der Hand aber (nämlich gegen dem Arm) muß frey bleiben, und die Violin muß nicht darauf liegen: denn hierdurch würden die Nerven, welche den Arm und die Finger zusammen verbinden, an einander gerücket, dadurch gesperret, und folglich der vierte oder kleine Finger sich auszustrecken gehinderet. Wir sehen täglich die Exempel hiervon an solchen plumpen Spielern, bey denen alles schwermüthig läßt: weil sie die Violin und den Bogen so ungeschickt halten, daß sie sich selbst dadurch einschränken.

§. 5.

Der Bogen wird an seinem untersten Theile in die rechte Hand zwischen den Daumen und zwischen, oder auch ein wenig hinter das mittlere Glied des Zeigefingers genommen. Man besehe es in der Abbildung. Fig. IV. Der kleine Finger soll allezeit auf dem Bogen liegen bleiben, und niemal vom Bogen weg frey hinaus gehalten werden: weil derselbe zur Mäßigung des Bogens, folglich zur nöthigen Stärke und Schwäche durch das Nachdrücken oder Nachlassen sehr vieles beyträgt. Sowohl die, welche den Bogen mit dem ersten Gliede des Zeigefingers halten, als jene, welche den kleinen Finger immer von dem Bogen weg lassen, werden finden, daß die oben vorgeschriebene Art weit verträglicher sey, einen rechtschaffenen und mannbaren Ton aus der Violin heraus zu bringen: wenn sie anders, es zu versuchen, nicht zu eigensinnig sind. Man muß aber auch den ersten, nämlich den Zeigefinger nicht zu sehr auf dem Bogen

Der Fehler.
Fig. III.ta

Univ. Bibl.
München

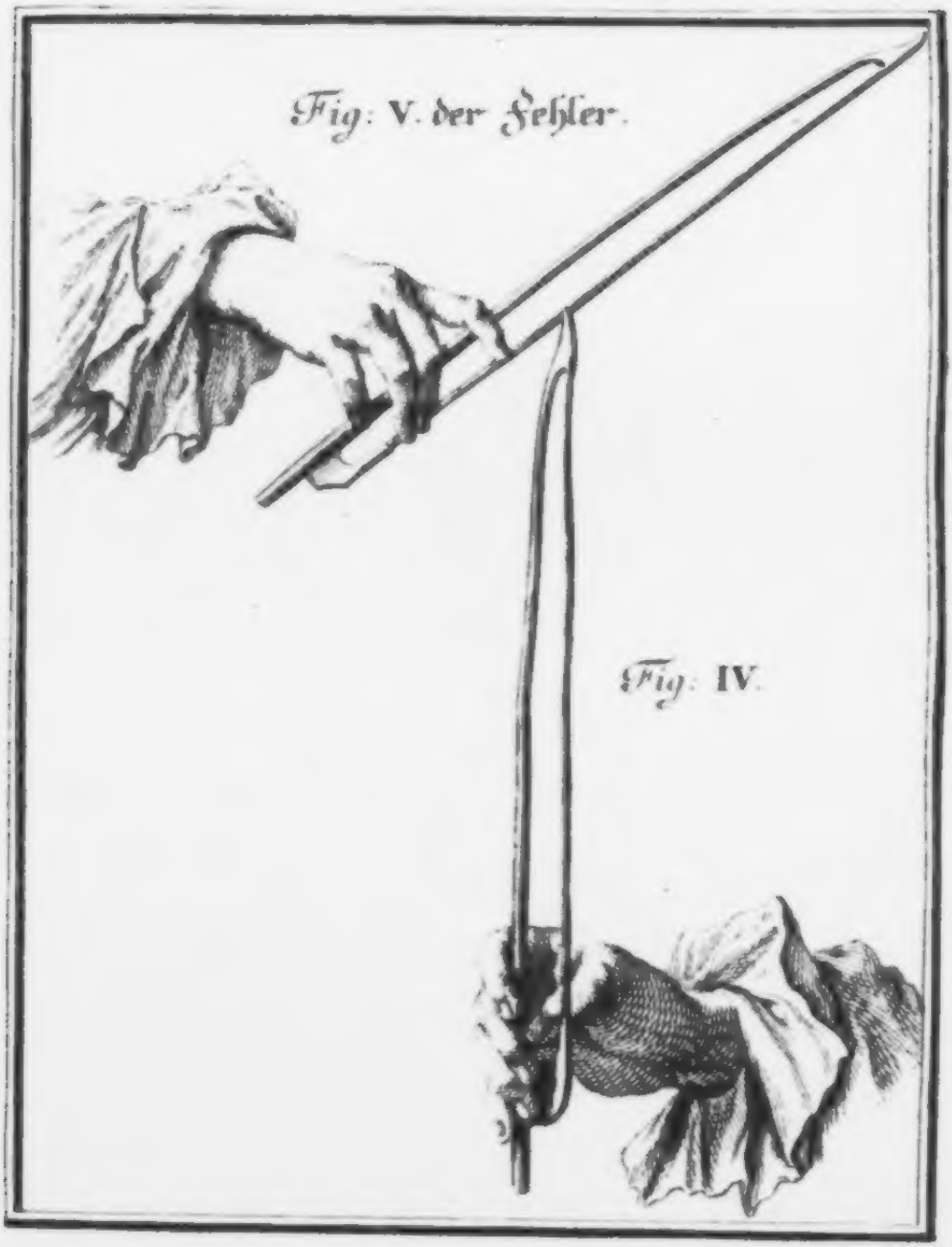


Fig: V. der Fehler.
Fig: IV.

Univ. Bibl.
München

ausstrecken, und von den übrigen entfernen. Man mag alsdann den Bogen mit dem ersten oder zweyten Gliede des Zeigefingers halten; so ist die Ausstreckung des Zeigefingers allezeit ein Hauptfehler. Denn dadurch wird die Hand steif: weil die Nerven angespannet sind. Und der Bogenstrich wird schwermüthig, plump, ja recht ungeschickt: da er mit dem ganzen Arme gemacht wird. Man siehet diesen Fehler in der Abbildung Fig. V.

§. 6.

Wenn nun der Schüler auch dieses recht verstehet: so mag er die im ersten Abschnitte des ersten Hauptstücks §. 14. eingerückte Musikleiter oder A, b, c, unter beständiger Beobachtung der folgenden Regeln abzuspielen den Anfang machen.

Erstens, muß die Geige nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder gehalten werden. Das Mittel ist das Beste. Man halte demnach die Schnecke der Violin dem Mund, oder höchstens den Augen gleich: man lasse sie aber auch nicht tiefer sinken, als so, daß die Schnecke der Brust gleich komme. Hierzu trägt vieles bey, wenn man die Noten, so man abspielen will, nicht zu nieder hinleget; sondern etwas erhöhet vor das Angesicht bringet, damit man sich nicht niederbiegen, sondern vielmehr den Leib gerad halten muß.

Zweytens, bringe man den Bogen mehr gerad als nach der Seite auf die Violin: denn hierdurch erhält man mehr Stärke, und biegt dem Fehler vor, den einige haben, welche so sehr mit dem Bogen nach der Seite kommen, daß sie, wenn sie ein wenig nachdrücken, mehr mit dem Holze als mit den Pferdhaaren geigen.

Drittens, muß der Strich nicht mit dem ganzen Arme geführet werden. Man bewege das Achselglied wenig, den Ellenbogen stärker, das Glied der Hand aber natürlich, und ungezwungen. Ich sage: das Glied der Hand soll man natürlich bewegen. Ich verstehe hierdurch: ohne lächerliche und unnatürliche Krümmungen zu machen; ohne es gar zu sehr auswärts zu biegen, oder etwa gar steif zu halten: sondern man lasse die Hand sinken, wenn man den Bogen abwärts ziehet; bey dem Hinaufstriche aber biege man die Hand natürlich und ungezwungen, auch nicht mehr und nicht weniger, als es der Gang des Bogens erforderet. Uebrigens merke man sich, daß die Hand bey der Mäßigung des Tones das meiste thun muß.

Viertens,

Viertens, muß man ſich gleich anfangs an einen langen Strich gewöhnen. Man muß nicht mit der Spitze des Bogens oder mit gewiſſen ſchnellen Strichen fortgeigen, und etwa kaum die Seyten berühren; ſondern allezeit ernſthaft ſpielen.

Fünftens, muß der Schüler mit dem Bogen nicht bald hinauf an das Griffbrett, bald aber herunter an den Sattel oder gar nach der Queer geigen; ſondern allezeit an einem von dem Sattel nicht zu weit entfernten Orte bleiben, und allda den guten Ton aus der Violin heraus zu bringen ſuchen.

Sechstens, müſſen die Finger auf den Seyten nicht nach der Länge hingeleget; ſondern die Glieder derſelben erhöhet, die vorderſten Theile der Finger aber ſtark niedergedrücket werden. Sind die Seyten nicht wohl niedergedrücket: ſo klingen ſie nicht rein.

Man laſſe Siebendens ieden Finger, wenn man ihn von der Seyte aufhebt, über der Seyte, oder, ſo zu reden, über ſeinem Tone ſtehen. Man nehme ſich wohl in acht, daß man einen oder mehrere Finger nicht etwa in die Höhe ausſtrecke, oder beym Aufheben der Finger immer mit der Hand zuſammen rücke, und den kleinen oder auch wohl gar die andern Finger unter den Griff oder Hals der Geige ſtecke. Man halte vielmehr die Hand allezeit in einer förmlichen Gleichheit, und ieden Finger über ſeinem Tone: um hierdurch ſowohl die Geſchwindigkeit im Spielen, als auch die Sicherheit im Greifen, und folglich die Reinigkeit der Töne zu befördern.

Es muß Achtens die Geige unbeweglich gehalten werden. Dadurch verſtehe ich: daß man die Violin nicht immer mit iedem Striche hin und her drehen, und ſich dadurch bey den Zuſchauern zum Gelächter machen ſolle. Ein vernünftiger Lehrmeiſter muß gleich anfangs auf alle dergleichen Fehler ſehen, und allezeit die ganze Stellung des Anfängers wohl beobachten, damit er ihm auch nicht den kleineſten Fehler nachſiehet: denn nach und nach wird eine eiſerne Gewohnheit daraus, die nicht mehr abzuziehen iſt. Es giebt eine Menge ſolcher Unarten. Die gewöhnlichſten derſelben ſind das Bewegen der Violin; das hin und her Drehen des Leibes oder Kopfes; die Krümmung des Mundes oder das Rümpfen der Naſe, ſonderbar wenn etwas ein wenig ſchwer zu ſpielen iſt; das Ziſchen, Pfeifen oder gar zu vernehmliche Schnauben mit dem Athem aus dem Munde, Halſe oder Naſe bey Abſpielung einer oder der andern beſchwerlichen Note; die gezwungenen und unnatürlichen Verdrehungen der rechten und linken Hand, ſonderheitlich des Ellenbogens; und endlich die gewaltige Bewegung des

ganzen

ganzen Leibes, wodurch ſich auch oft der Chor, oder das Zimmer wo man ſpielet erſchüttert, und die Zuhörer bey dem Anblicke eines ſo mühſamen Holzhauers entweder zum Gelächter oder zum Mitleiden bewogen werden.

§. 7.

Wenn nun der Lehrling unter genauer Beobachtung der itzt gegebenen Regeln die Muſikleiter, oder das ſogenannte muſikaliſche A, b, c, abzuſpielen angefangen hat; ſo muß er ſo lang damit fortfahren, bis er es rein und ohne allen Fehler weg zu geigen im Stande iſt. Hier ſtecket wirklich der gröſte Fehler, der ſowohl von Meiſtern als Schülern begangen wird. Die erſten haben oft die Gedult nicht die Zeit abzuwarten; oder ſie laſſen ſich von dem Diſcipel verführen, welcher alles gethan zu haben glaubet, wenn er nur bald ein paar Menuete herabkratzen kann. Ja vielmal wünſchen die Eltern, oder andere des Anfängers Vorgeſetzte nur bald ein dergleichen unzeitiges Tänzel zu hören, und glauben alsdann Wunder, wie gut das Lehrgeld verwendet worden. Allein, wie ſehr betrügt man ſich! Wer ſich nicht gleich Anfangs die Lage der Töne durch öfteres Abſpielen des A, b, c, rechtſchaffen bekannt machet, und wer nicht durch fleißiges Abſpielen der Muſikleiter es dahin bringet, daß ihm die Ausdehnung und Zurückziehung der Finger ſo, wie es ieder Ton erfordert, ſchon ſo zu reden, natürlich kömmt, der wird allezeit in Gefahr laufen falſch und ungewiß zu greifen.

§. 8.

Will es etwa einem Anfänger nicht gleich recht angehen, die Violin auf die vorgeſchriebene Art frey zu halten; denn alle ſind nicht von gleicher Geſchicklichkeit: ſo laſſe man ihn die Schnecke der Violin an eine Wand halten; ſonderbar, wenn er die Geige, ohne Forcht daß ſie ihm entfalle, nicht anders als mit der ganzen Hand, und mit niedergedrückten Fingern halten kann. Man richte ihm die Hand, wie er die Violin zwiſchen dem Daumen und Ballen des Zeigefingers halten ſolle; wie die Finger nicht liegend, ſondern mit derſelben mittlerem Gliede in die Höhe ſtehend auf die Seyten zu bringen ſind, u. ſ. f. In dieſer Stellung laſſe man ihn unter Beobachtung aller oben angeführten Regeln die Muſikleiter abgeigen; man wiederhole dieſe Uebung wechſelweiſe bald frey, bald an der Wand; man erinnere ihn öfter, daß er ſich die Lage der Hand rechtſchaffen einpräge, und fahre ſo lange fort, bis er es endlich frey abzuſpielen im Stande iſt.

§. 9.

Es lehret die Erfahrenheit, daß, weil der erſte Finger natürlich immer vorwärts trachtet, der Anfänger anſtatt des (F) fa oder puren (F) mit dem erſten Finger auf der (E) Seyte allezeit das fis oder (F) mi nehmen will. Hat ſichs nun der Schüler angewöhnet durch das Zurückziehen des erſten Fingers das natürliche (F) auf der (E) Seyte rein zu greifen: ſo wird er bey (B ♮) mit dem erſten Finger auf der (A) Seyte, und bey dem (E) mit dem erſten Finger auf der (D) Seyte aus Gewohnheit auch zurücke greifen wollen; da doch dieſe zween Töne, als die natürlich gröſſeren halbe Töne, auch höher müſſen gegriffen werden. Der Lehrmeiſter muß demnach bey der Unterweiſung ſonderheitlich auf dergleichen Dinge ſehen. Ja es wird nothwendig ſeyn, den Schüler ſo lang aus dem C Tone ſpielen zu laſſen; bis er die in dieſem Tone liegende natürlich gröſſere halben Töne und das pure (F) rein zu greifen weis: ſonſt wird man der einmal eingewurzelten Gewohnheit, ungewiß und falſch zu greifen, hart oder nimmermehr abhelfen.

§. 10.

Ich kann hier jene närriſche Lehrart nicht unberühret laſſen, die einige Lehrmeiſter bey der Unterweiſung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn ſie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeſchriebene Buchſtaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffes den Ort eines ieden Tones mit einem ſtarken Einſchnitte oder wenigſtens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes muſikaliſches Gehör; ſo darf man ſich nicht ſolcher Ausſchweifungen bedienen: fehlet es ihm aber an dieſem, ſo iſt er zur Muſik untauglich, und er wird beſſer eine Holzart als die Violin zur Hand nehmen.

§. 11.

Endlich muß ich noch erinneren, daß ein Anfänger allezeit ernſtlich, mit allen Kräften, ſtark und laut geigen; niemals aber ſchwach und ſtill ſpielen, noch weniger aber ſo gar mit der Violin unter dem Arme tändeln ſolle. Es iſt wahr; anfangs beleidiget das rauhe Weſen eines ſtarken und noch nicht gereinigten Striches die Ohren ungemein. Allein mit Zeit und Gedult wird ſich das Rauhe des Klanges verliehren, und man wird auch bey der Stärke die Reinigkeit des Tones erhalten.

Das dritte Hauptſtück.

Was der Schüler beobachten muß, bevor er zu ſpielen anfängt; ingleichem was man ihm anfangs zu ſpielen vorlegen ſolle.

§. 1.

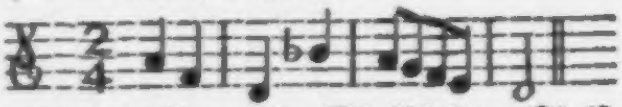
Vor der Abſpielung eines muſikaliſchen Stückes hat man auf 3. Dinge zu ſehen: nämlich, auf die Tonart des Stückes; auf den Tact, und auf die Art der Bewegung die das Stück erfordert, folglich auf die beygeſetzten Kunſtwörter. Was der Tact iſt, und wie man aus den Wörtern, die bey einem Stücke ſtehen, die Art der Bewegung erkennen kann; beydes iſt ſchon im erſten Hauptſtücke geſagt worden. Nun müſſen wir auch von der Tonart reden.

§. 2.

In der heutigen Muſik ſind nur zwo Tonarten, die weiche und die harte (a). Man erkennet ſie an der Terze: die Terz aber iſt der dritte Ton von eben dem Grundtone, aus welchem das Stück gehet, oder in welchem Tone es geſetzet iſt. Die letzte Note eines Stückes zeiget gemeiniglich den Ton

(a) Einem Muſikiſten wird dieſe meine Lehre von den Tonarten unfehlbar nützlicher ſeyn, als wenn ich ihm vieles von der Alten ihrem Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius, Oeolius, Ionius, und, durch Hinzuſetzung des Hypo von noch andern ſolchen 6. Tonarten vorſchwätze. In der Kirche genieſſen ſie das Freyungsrecht; bey Hofe aber werden ſie nimmer gehöret. Und wenn gleich alle die heutigen Tongattungen nur aus der Tonleiter (C) Dur und (A) moll verſetzet zu ſeyn ſcheinen; ja wirklich durch Hinzuſetzung der (b) und (♯) erſt gebildet werden: woher kömmt es denn, daß ein Stück, welches z. E. vom (F) ins (G) überſetzet wird, nimmer ſo angenehm läßt, und eine ganz andere Wirkung in dem Gemüthe der Zuhörer verurſachet? Und woher kömmt es denn, daß ein wohlgeübter Muſikus bey Anhörung einer Muſik augenblicklich den Ton derſelben anzugeben weis, wenn ſie nicht unterſchieden ſind?

des Stückes; die vor dem Stücke ausgeſetzten (x) oder (b) hingegen die Terz des Tones an. Iſt die Terz groß; ſo iſt es die harte Tonart: iſt aber die Terz klein; ſo iſt es die weiche. Z. E.



Hier ſehen wir, daß dieſes Exempel im (D) ſchlieſſet. (F) iſt von dem (D) der dritte Ton, folglich die Terz. Es iſt aber das pure und natürliche (F), denn wir ſehen, daß kein Erhöhungszeichen vorausſtehet: alſo gehet dieſes Exempel aus der weichen Tonart, oder aus dem Molltone; weil es die kleinere Terz hat.

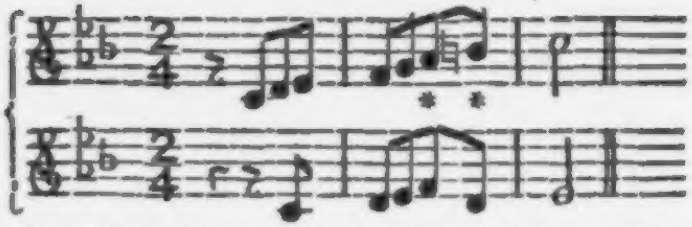
Der Durton oder das harte Geſang hat die gröſſere Terz. Z. E.

Dieſes Exempel ſchlieſſet abermal im (D); allein es iſt vor dem Tactzeichen ein Dieſis im (F), und eins im (C) angebracht. Es iſt alſo dieſes Exempel in der harten Tonart geſetzet: weil das (F) als die Terz vom (D) durch das x erhöhet iſt.

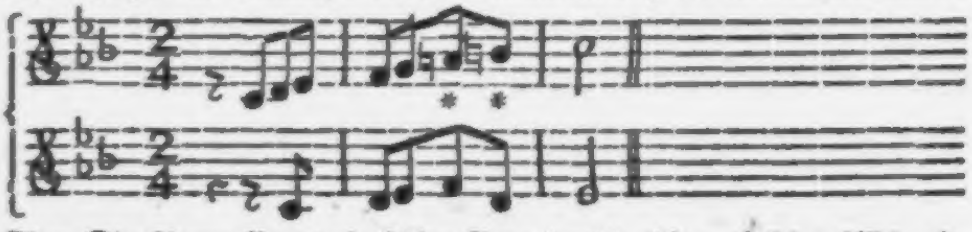
§. 3.

Man muß aber auch wiſſen, daß es von ieder der zwo Tonarten 6. Gattungen giebt; die aber nur der Höhe nach unterſchieden ſind. Denn iede harte Tonart hat vom Grundtone gerechnet in ihrer Tonleiter folgende Intervallen: Die groſſe Secund, die groſſe Terz, die reine Quart und ordentliche Quint, und letztlich die groſſe Sechſt und Septime. Jeder Molltou oder iede weiche Tonart hat in ihrer Tonleiter die groſſe Secund und kleine Terz, die richtige Quart, und reine Quint, die kleine Sechſt und kleine Septime: obwohl man heut zu Tage beſſer im Aufſteigen die groſſe Sechſt und groſſe Septime, und nur im Herabſteigen die kleine Sechſt und kleine Septime braucht. Ja es macht oft eine weit angenehmere Harmonie, wenn man im Hinaufſteigen auch vor der gröſſern Septime die kleinere Sechſte nimmt. Z. E.

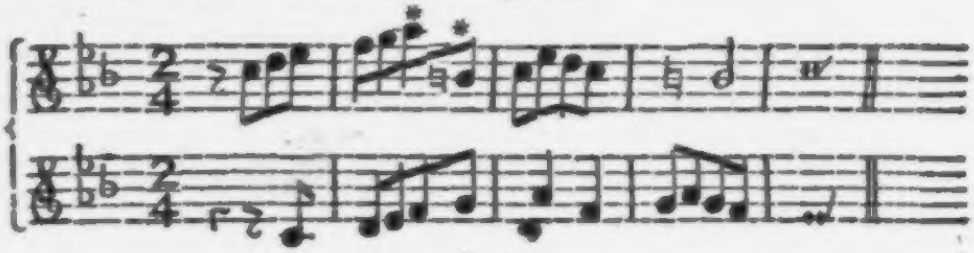
Soll



Soll denn dieß nicht beſſer klingen als folgendes? Und ſoll denn dieß vorhergehende nicht richtiger und natürlicher in den Mollton treiben, als das nachkommende?

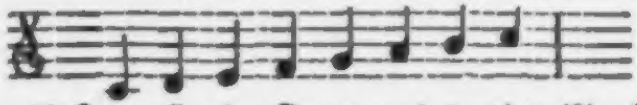


Einer Singſtimme kömmt ein ſolcher Gang freylich nicht natürlich. Allein alsdann richtet man die Melodie alſo ein: Z. E.

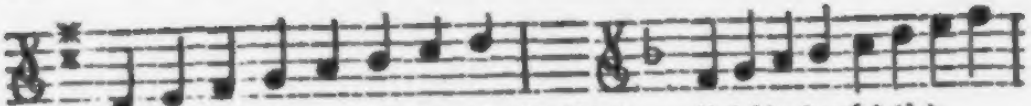


§. 4.

Die obenſtehenden Intervallen eines Durtones liegen in der Tonleiter des C Dur ſchon natürlich; und die abſteigenden Intervallen der weichen Tonart findet man in der diatoniſchen Scala des A moll: die übrigen Gattungen der Dur und Molltöne aber müſſen erſt durch (x) und (b) gebildet werden. Z. E.

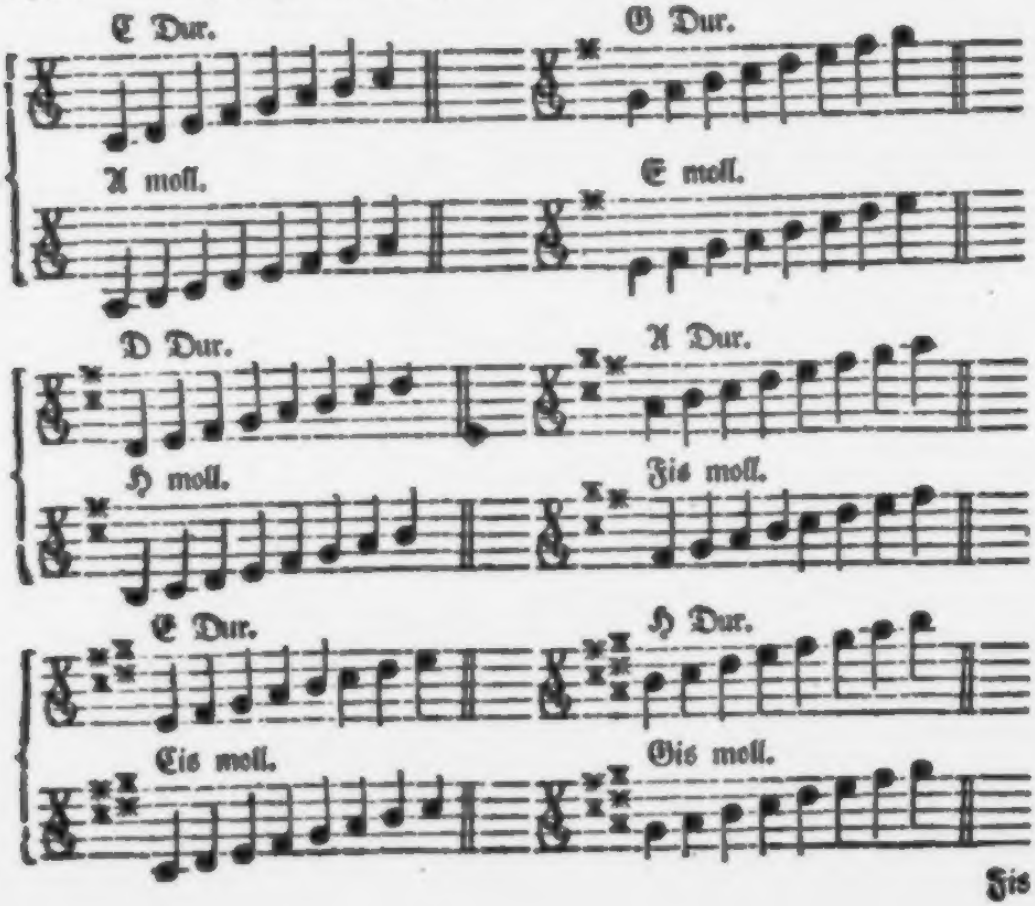


Hier liegen die Intervallen eines Durtones in der diatoniſchen Tonleiter.

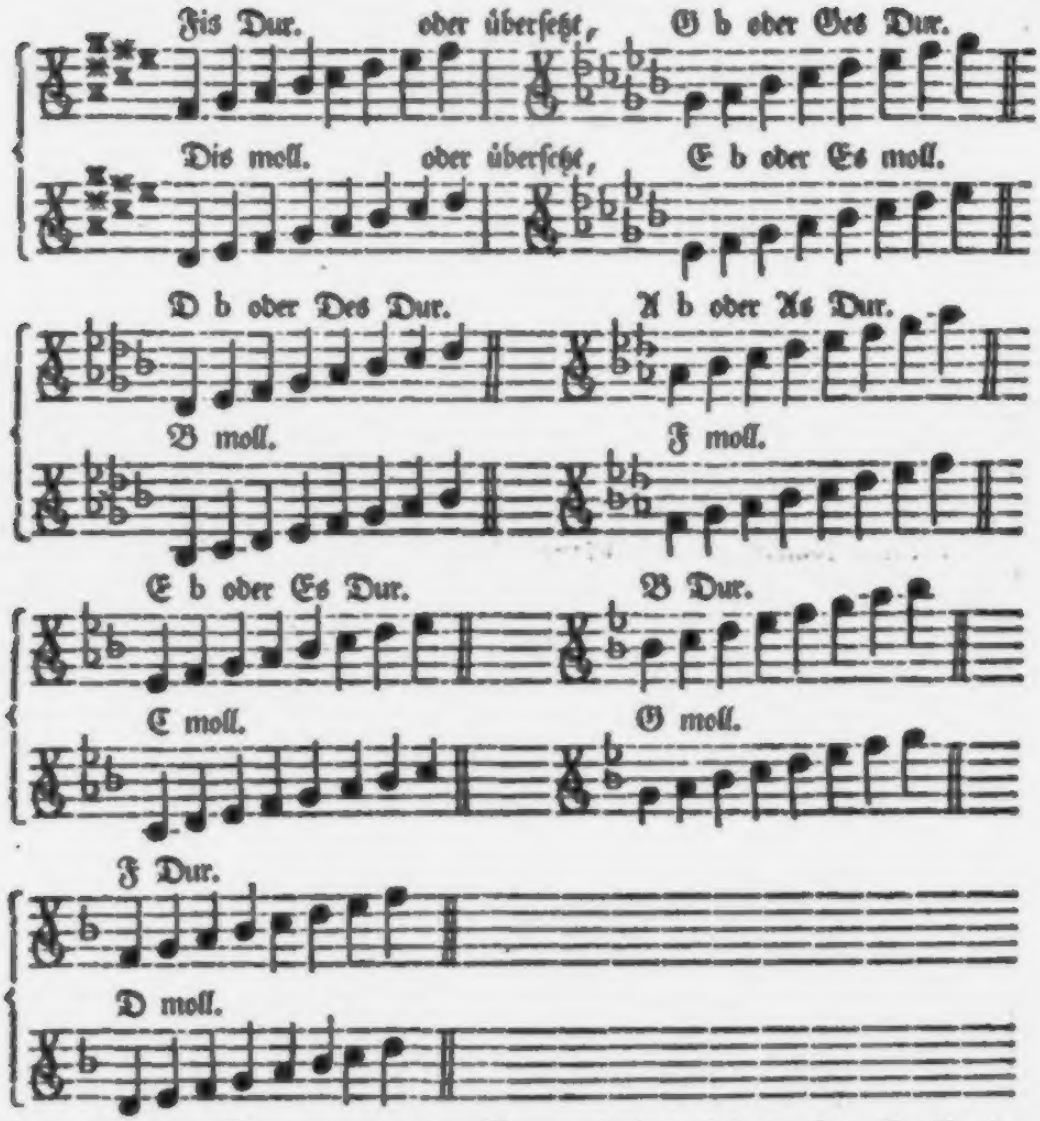


Hier werden ſie durch die vorausgeſetzten (x) gebildet. Und hier durchs (b).

Weil nun hieraus folget, daß man aus den neben dem Schlüſſel ſtehenden (x) oder (b), nebſt der Schlußnote, die Tonart eines ieden Stückes erkennen muß: ſo will ich hier die Bezeichnungen aller Gattungen der **Moll** und **Durtöne** herſetzen; wo in einem ganz engen Begriffe zwo gleich bezeichnete Tonarten unter einander zu ſehen ſind. Man wird aber wohl ſelbſt leicht begreifen, daß z. E. ein im (C) ſtehendes (x) durch alle (C) der hohen, mittleren und tiefen Octav, und ein im (H) ſtehendes (b) durch alle (H) der hohen, mittlern und tiefen Octav u. ſ. f. zu verſtehen iſt.



Fis

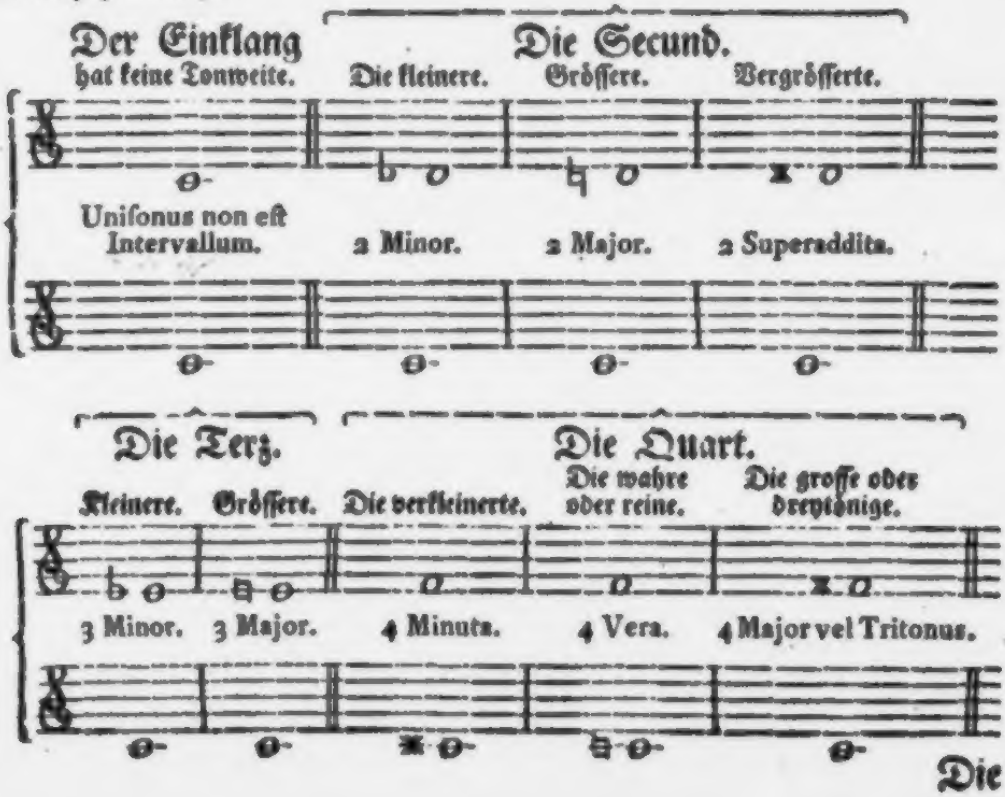


Der von einem Durtone um eine Terze abwärts ſtehende Ton iſt alſo ein Mollton, und ſind beede gleich bezeichnet. Z. E. Die letzte Tongattung hier iſt (F) Dur; die Terz abwärts aber iſt (D) moll, und beyde haben ein

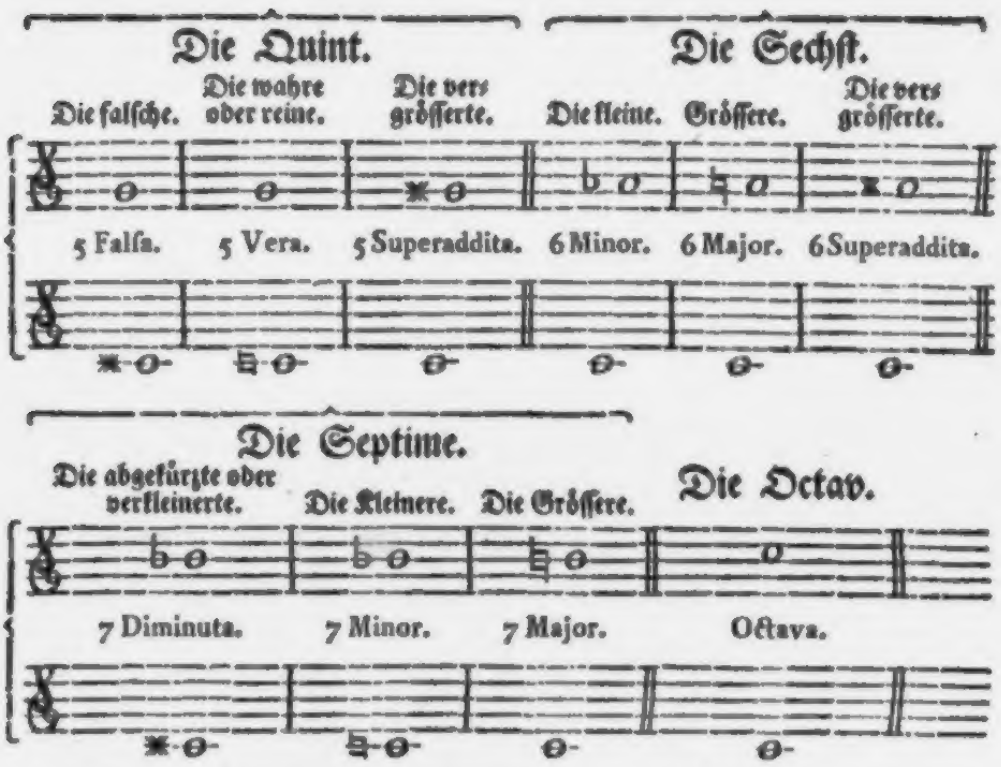
ein (b) im (♮) vorgezeichnet um dadurch die nöthigen Intervallen und folglich die Tonart zu bilden.

§. 5.

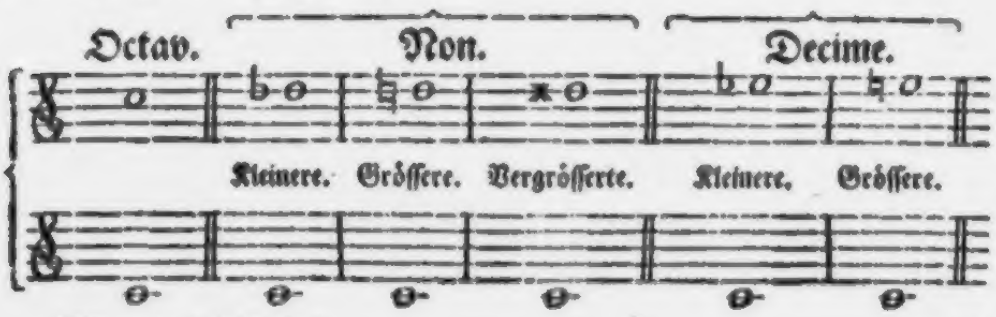
Mancher glaubet ein Violiniſt wiſſe genug, wenn er die groſſe und kleine Terz, und nur überhaupts die Quart, Quint, Sechſt und Septime kennet, ohne den Unterſcheid der Intervallen zu verſtehen. Man ſieht aus dem Vorhergehenden ſchon, daß es ihm ſehr nützlich iſt; kommet es aber einmal auf die Vorſchläge und andere willkührliche Auszierungen an, ſo ſiehet man auch die Nothwendigkeit. Ich will demnach alle die einfachen, gröſſeren und kleineren, wohl und übellautenden Intervallen herſetzen. Die auf der untern Zeile ſtehende Note ſoll den Grundton vorſtellen, von welcher man nach der obern Note zählen muß.



Die



Dieſe heißt man die einfachen Intervallen. Gehet es nun immer höher, ſo heißt mans alsdann die zuſammengeſetzten Intervallen. Z. E. Die einmal zuſammengeſetzten Intervallen.



und alſo weiter fort. Und doch bleibt immer die groſſe oder kleine Terz, die reine, verkleinerte und groſſe Quart, u. ſ. f. wenn man gleich Decime und Undecime ſpricht. Ja wenn der Grundton tief iſt, ſo kann man mit einer hohen Oberſtimme 2, 3 und viermal zuſammengeſetzte Intervallen darauf bauen; die doch allezeit die Benennung der einfachen Intervallen behalten.

§. 6.

Damit nun ein Anfänger alle Intervallen ſich recht bekannt mache und rein abzuſpielen erlerne; ſo will ich ein paar Tonleitern zur Uebung herſetzen, deren eine durch die (b) die andere durch die (✕) führet (*b*).

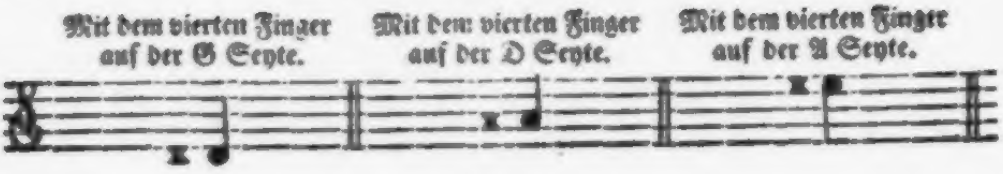
Oben

(*b*) Auf dem Clavier ſind Gis und As, Des und Cis, Fis und Ges, u. ſ. f. eins. Das machet die Temperatur. Nach dem richtigen Verhältniſſe aber ſind

Oben ſind die Seyten angemerket; die Finger ſind durch die Ziffern angezeiget; die ungezeichneten Noten werden leer geſpielet, und folglich bleibt nichts mehr zu erklären übrig, als warum in der zwoten Tonleiter das D x, A x, und E x mit dem vierten Finger ſollen gegriffen werden. Es iſt wahr, einige nehmen dieſe 3. Noten mit dem erſten Finger; und es läßt ſich in langſamen Stücken gar wohl thun. Aber in geſchwinden Stücken, und ſonderbar wenn die nächſten Noten (e) (h) oder (f) gleich darauf folgen, iſt es gar nicht thunlich: weil der erſte Finger in ſolchem Falle gar zu geſchwind gleich nacheinander kömmt. Man verſuche es Z. E.

Wer ſieht nicht, daß es zu beſchwerlich fällt im geſchwinden Tempo den erſten Finger hier bey 3. Noten nacheinander zu brauchen? Man nehme alſo Dis, A x und E x mit dem vierten Finger auf der nebenſtehenden tiefern Seyte.

alle die durch das (b) erniedrigten Töne um ein Komma höher als die durch das (x) erhöheten Noten. Z. E. Des iſt höher als Cis; As höher als Gis, Ges höher als Fis, u. ſ. w. Hier muß das gute Gehör Richter ſeyn: Und es wäre freilich gut, wenn man die Lehrlinge zu dem Klangmäſſer (Monochordon) führete.



§. 7.

Ein Anfänger handelt ſehr vernünftig, wenn er ſich befleißiget auch das pure D, A und E öfter mit dem vierten Finger auf der nebenzu liegenden tiefern Seyte zu nehmen. Der Ton wird dadurch gleicher: denn die leeren Seyten ſchreien ſtärker als die Gegriffenen. Und der kleine Finger wird brauchbarer und geſchickter, welchen man den übrigen Fingern gleich ſtark zu machen ſich allezeit rechtſchaffen bemühen ſoll. Man kann anfangs die leeren Seyten auch dazu ſtreichen; um zu verſuchen ob es rein klinget.

§. 8.

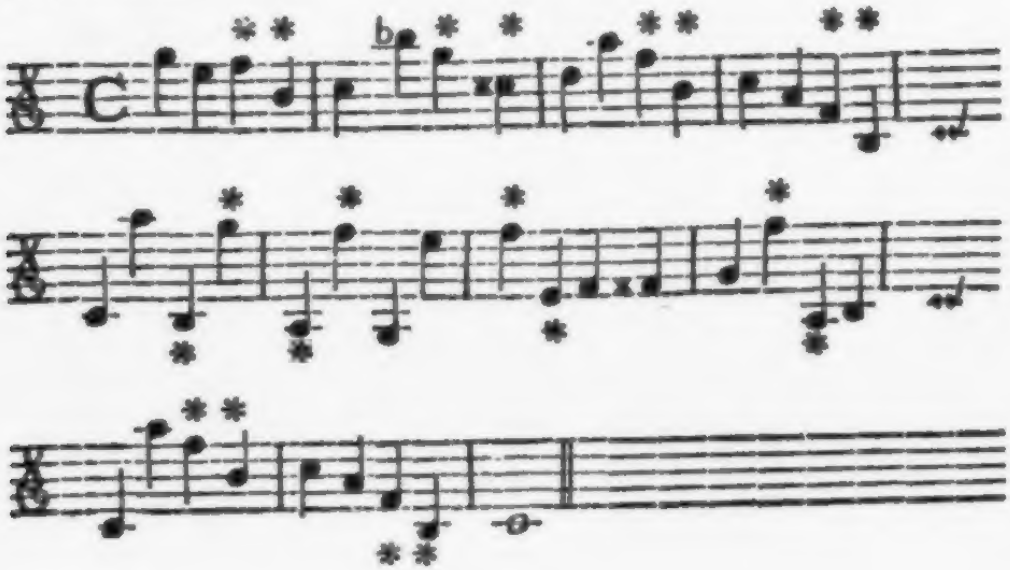
Wenn man nun alles was iſt in dieſem Hauptſtücke geſaget worden recht verſtehet, ſo ſpiele man die erſten 5. Linien der im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtücks ſtehenden Tabelle; um in einem recht gleichen Zeitmaaſe die richtige Eintheilung der halben Noten in Viertheile, der Viertheile in Achttheile, der Achttheile in Sechzehntheile, u. ſ. f. in die Uebung zu bringen. Alsdann wiederhole man die Lehre von dem Puncte in eben dem dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes, und verſuche öfter genau nach dem Tacte die achte und neunte Zeile der Tabelle abzuſpielen. Endlich nehme man alle die in dieſem Hauptſtücke §. 4. angebrachten Tonleitern vor ſich, und lerne ſie rein und richtig abgeigen. Damit es aber ordentlicher und dem Begriffe leichter kömmt; ſo fange man zwar bey (C Dur) und (A moll) an, und fahre durch die Tonleitern mit dem Anwachs der Erhöhungszeichen bis auf 6 (♯) fort: hingegen nehme man hernach auch die zuletzt ſtehenden zwo Tonleitern (F Dur) und (D moll) zum Anfange der mit (b) vorgezeichneten Tonarten, und ſpiele herwärts durch die immer ſich vermehrenden Erniedrigungszeichen bis auf die 6 (b) zurück.

§. 9.

Zum Beſchluße dieſes Hauptſtückes will ich noch ein kleines Exempel herſetzen, welches man mit groſſem Nutzen üben wird: weil viele Noten darinnen

ſind,

ſind, die zwar gleich nacheinander mit dem nämlichen Finger, aber nicht in gleicher Höhe oder Tiefe, müſſen abgeſpielet werden. Die Noten ſind mit (*) bezeichnet: und man erinnere ſich, was im vorhergehenden Hauptſtücke §. 9. geſagt worden.



Das vierte Hauptſtück.

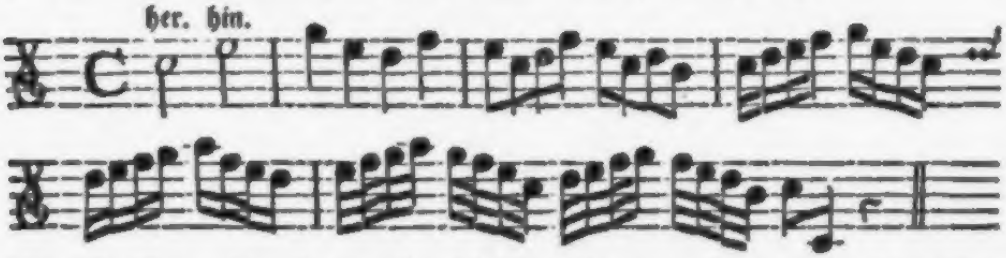
Von der Ordnung des Hinaufſtriches und Herabſtriches.

§. 1.

Da die Melodie eine beſtändige Abwechſelung und Vermiſchung nicht nur höher und tiefer, ſondern auch langer und kurzer Töne iſt, die durch Noten ausgedrücket und in ein gewiſſes Zeitmaaß eingeſchränket ſind: ſo müſſen nothwendig auch Regeln ſeyn, welche den Violiniſten belehren, wie er den Geigebogen ordentlich und alſo führen ſolle; daß durch eine regelmäſſige Strichart die langen und kurzen Noten mit Leichtigkeit und Ordnung vorgetragen werden.

§. 2.

Wenn im gleichen Zeitmaaſe, als da ſind der 4 und 2 Viertheiltact, auch gleiche Noten abzuſpielen ſind; ſo hat es keine Beſchwerniß. Z. E.

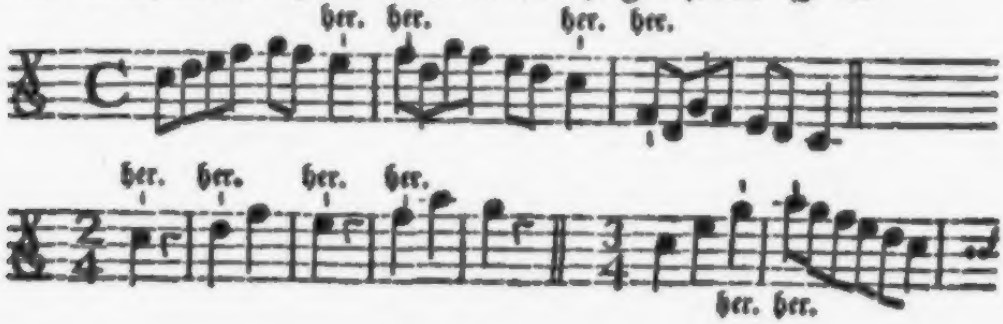


Die erſte Note wird mit dem Herabſtriche, die zwote aber mit dem Hinaufſtriche genommen, und ſo wird immer fortgefahren.

§. 3.

Es kann alſo die erſte und zwar eine Hauptregel ſeyn: **Wenn ſich das erſte Viertheil eines Tactes mit keiner Soopir anfängt; es ſey im gleichen**

gleichen oder ungleichen Zeitmaaſe: ſo bemühe man ſich die erſte Note iedes Tactes mit dem Herabſtriche zu nehmen. Wenn auch gleich der Herabſtrich zweymal nach einander folgen ſollte. Z. E.



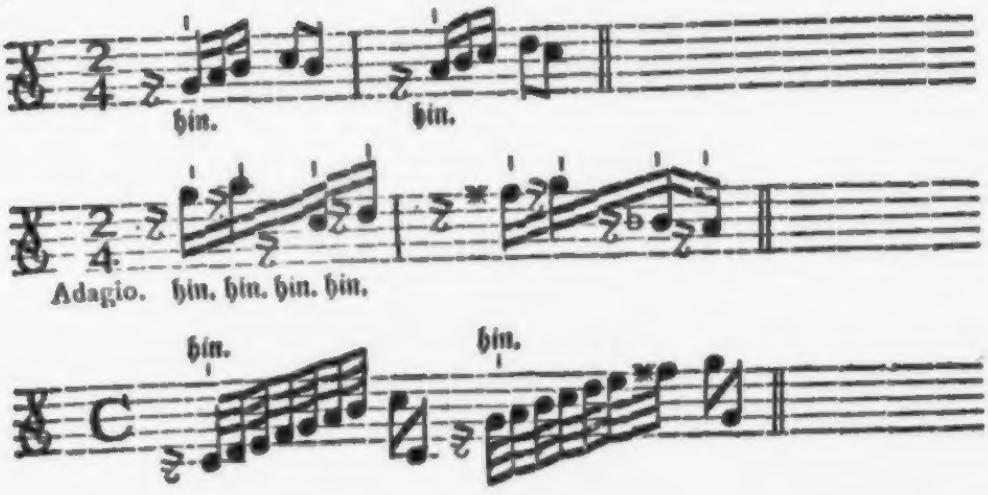
§. 4.

Bey dieſer erſten Regel macht nur das geſchwindeſte Tempo eine Ausnahme. Wie man aber den Strich einrichten muß, daß auf das erſte Viertheil eines ieden Tactes der Herabſtrich komme; wird die Folge der Regeln lehren. Eine ſolche Einrichtung des Bogenſtriches iſt um ſo nöthiger; weil im geraden oder Viervierntheiltacte das dritte Viertheil auch allezeit mit dem Herabſtriche muß genommen werden, wie wir in dem erſten Exempel ſchon geſehen haben. Hier iſt noch eins:

§. 5.

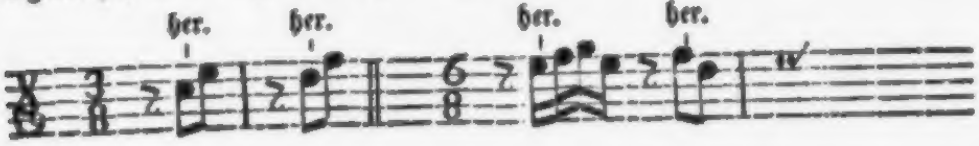
Nach ieder der 3 folgenden Soopiren (𝄾) (𝄿) (𝅀) muß, wenn ſie am Anfange eines Viertheils ſtehen, der Hinaufſtrich gebraucht werden. Z. E.

§. 6.



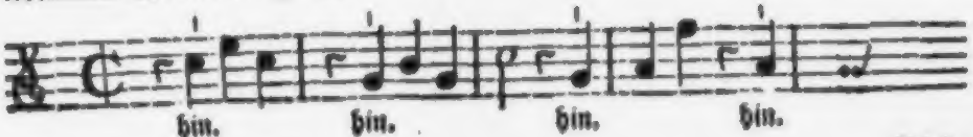
§. 6.

Wenn aber die Achtheilſoopir (𝄾) ein ganzes Viertheil vorſtellet; ſo wird die darauf kommende Note herabgeſtrichen. Dieſes ergiebt ſich in dem $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte. Z. E.



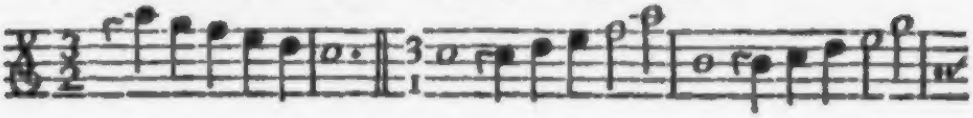
§. 7.

In dem Allabreve wird die Viertheilſoopir nur als ein halbes Viertheil betrachtet. Wenn ſie alſo am Anfange eines Viertheils ſtehet; ſo muß die darauf folgende Note mit dem Hinaufſtriche genommen werden. Z. E.



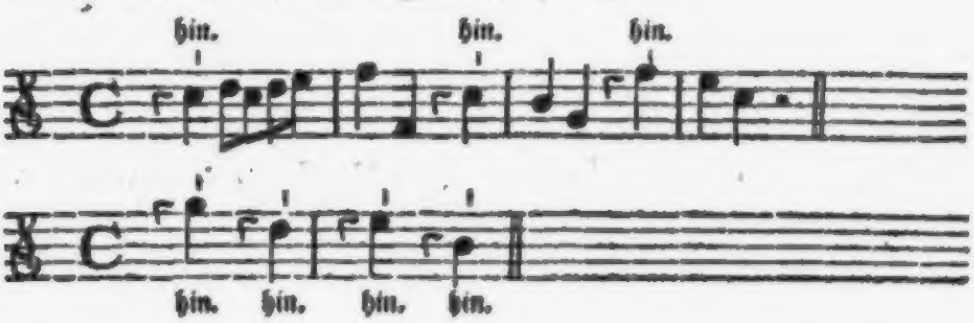
Dieſes

Dieſes geſchieht auch im halben und ganzen Trippel. Z. E.



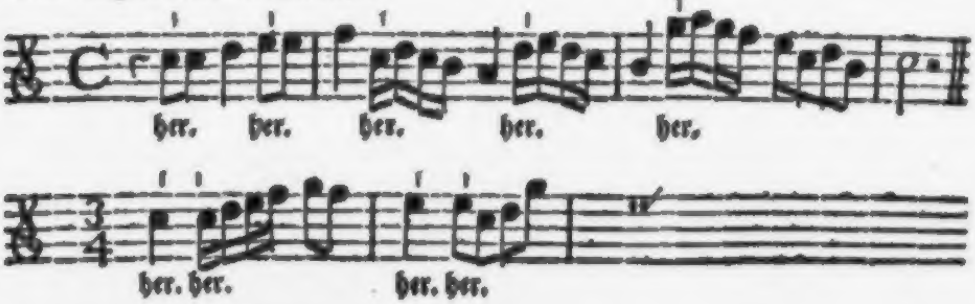
§. 8.

Das zweyte und vierte Viertheil wird meiſtentheils mit dem Hinaufſtriche geſpielet: ſonderheitlich wenn in dem erſten und dritten Viertheile eine Viertheilſoopir angebracht iſt. Z. E.



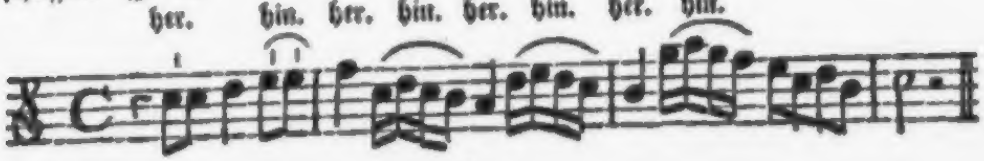
§. 9.

Jedes Viertheil, wenn es aus zwo oder vier gleichen Noten beſtehet, wird mit dem Herabſtriche angefangen; es ſey im gleichen oder ungleichen Zeitmaaſe.



§. 10.

Das geſchwinde Zeitmaaß giebt hier wieder Gelegenheit zu einer Ausnahme. Denn im erſten Beyſpiele des vorigen Paragraphs wird man beſſer, wenn das Tempo geſchwind iſt, die zwo (E) Noten in einem Striche, doch alſo nehmen: daß iede Note durch Erhebung des Bogens vernehmlich von der andern unterſchieden wird. Eben alſo werden im geſchwindeſten Tempo die vier doppelten Fuſellen im zweyten und dritten Tacte beſſer in einem Hinaufſtriche zuſammen geſchliffen. Z. E.

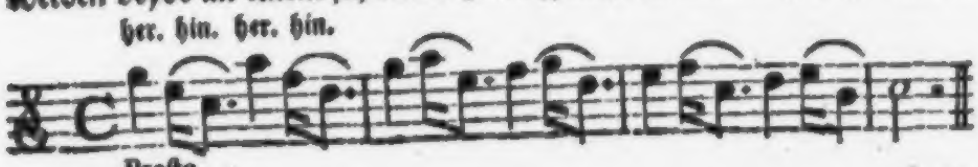


§. 11.

Zwo Noten im zweyten und vierten Viertheile, deren eine punctiert iſt, werden allezeit mit dem Hinaufſtriche, doch ſo, zuſammen genommen: daß, wenn der Punct bey der erſten Note ſtehet, der Bogen bey dem Puncte aufgehoben, und die erſte Note von der letztern merklich unterſchieden, die letztere aber ganz ſpät ergriffen wird. Z. E.

§. 12.

Iſt hingegen die letzte Note punctiert, und die erſte abgekürzet; ſo werden beyde an einem ſchnellen Hinaufſtriche zuſammen gezogen. Z. E.



§. 13.

§. 13.

Wenn 4 Noten in ein Viertheil zuſammen kommen; es ſey hernach das erſte oder zweyte, das dritte oder vierte Viertheil: ſo wird, wenn die erſte und dritte Note punctiert ſind, iede Note mit ihrem beſondern Striche, doch abgeſondert und alſo vorgetragen: daß die dreymal geſtrichene ganz ſpät ergriffen, die darauf folgende aber mit geſchwinder Abänderung des Striches gleich daran geſpielet wird. Z. E.

§. 14.

Trift aber von ungefähr auf die erſte ſolcher vier Noten der Hinaufſtrich; ſo werden die erſten zwo Noten in einem Striche zuſammen, doch mit Erhebung des Bogens von einander abgeſondert vorgetragen: um hierdurch den Bogenſtrich wiederum in ſeine Ordnung zu bringen. Z. E.

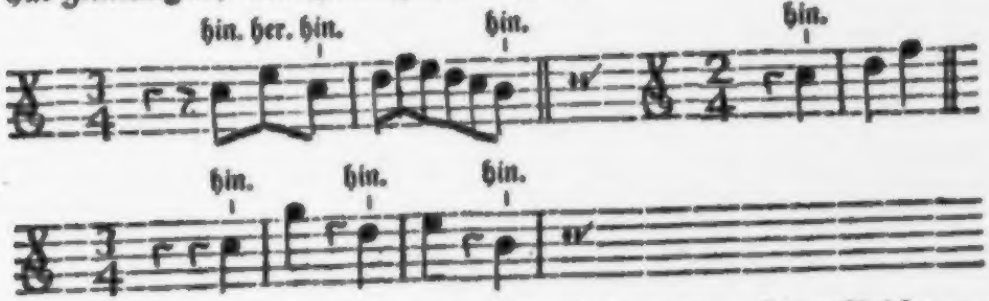
§. 15.

Wenn 4. Noten in einem Viertheile ſind, deren die zwote und vierte punctiert iſt; ſo werden allezeit zwo und zwo in einem Bogenſtriche zuſammen gezogen. Man muß aber die punctirte Note weder zu geſchwind

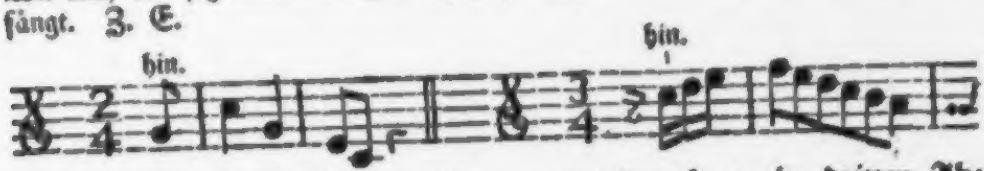
ſchwind auslaſſen, weder bey dem Puncte nachdrücken, ſondern ſelbe ganz gelind aushalten. Eben dieß hat man ſonderheitlich §. 12. zu merken. Z. E.

§. 16.

Die letzte Note eines ieden Tactes, ja eines ieden Viertheiles, hat gemeiniglich den Hinaufſtrich. Z. E.



Wie auch der ſogenannte **Aufſtreich** ſich allezeit mit dem Hinaufſtriche anfängt. Z. E.

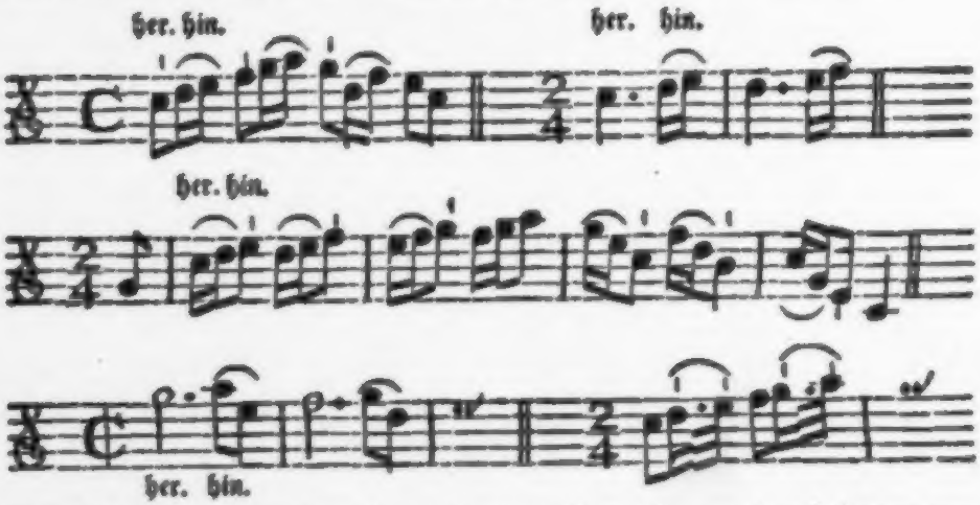


Was aber der **Aufſtreich** iſt, wird man aus dem §. 24. im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes wiſſen.

§. 17.

Wenn 2 ungleiche Noten in einem Viertheile zuſammen kommen, deren eine langſam und zwo geſchwindere ſind; ſo werden die zwo geſchwindern in einem Bogenſtriche zuſammen geſchliffen: iſt aber eine

eine der zwo geſchwinden punctiert; ſo werden ſie zwar an einem Bogenſtriche, doch abgeſtoſſen vorgetragen. Hier ſind Exempel.



Dergleichen Figuren werden aber auch oft zu Ausdrückungen eines beſondern muſikaliſchen Geſchmackes auf eine ganz andere Art vorgetragen: wie wir im zweyten Abſchnitte des ſiebenden Hauptſtückes lehren werden. Ja es giebt Fälle, wo man ſie aus Nothwendigkeit anders vortragen muß; um die Strichart in ſeiner Ordnung zu erhalten, oder vielmehr, um den Strich wieder in die Ordnung zu bringen.

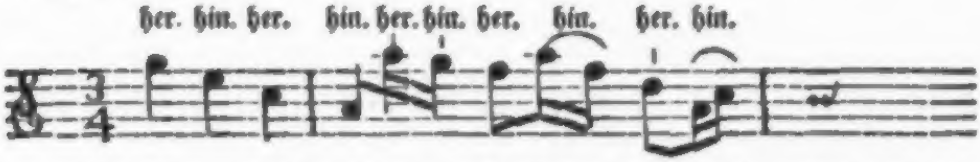
§. 18.

Wenn bey 3 ungleichen Noten die zwo geſchwindern oder kürzern voran ſtehen; nach der darauf kommenden längern Note aber unmittelbar ein Punct folget: ſo muß man iede der zwo geſchwindern Noten mit einem beſondern Bogenſtriche abgeigen. Z. E.

§. 19.

Man merke ſich demnach als eine richtige Regel: **Wenn bey einer langen und zwo kurzen Noten die erſte der zwo kurzen mit dem Herabſtriche genommen wird; ſo wird iede derſelben mit ihrem beſondern Striche gegeiget.** Z. E.

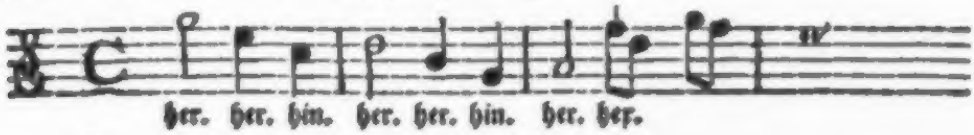
Kömmt aber die erſte der zwo geſchwinden Noten mit dem Hinaufſtriche ſo bleibt es bey der Regel §. 17.



Hier iſt von beyden ein Exempel. Ich verſtehe es aber allezeit von den Figuren, wo die lange Note vor den zwo kürzern ſtehet. Und dieß eräuget ſich meiſtentheils in den Trippeltacten.

§. 20.

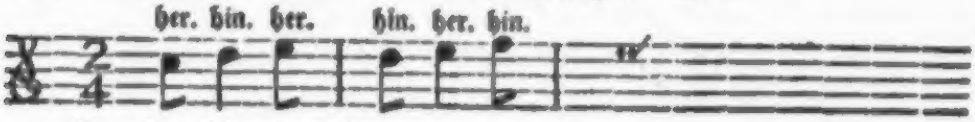
Die nach einer halben Note im geraden Tacte unmittelbar folgende Note wird herab geſtrichen. Z. E.



§. 21.

Wenn 3 Noten abzuſpielen ſind, deren die mittlere muß zertheilet werden; wovon ſchon im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes iſt geſprochen worden: **ſo muß man beobachten, ob mehrere ſolche Figuren gleich nacheinander folgen. Sind es mehrere? ſo wird der Bogenſtrich**

genſtrich ohne Abſicht auf die bisher gegebenen Regeln nach den vor Augen liegenden Noten hin und her gezogen. Z. E.

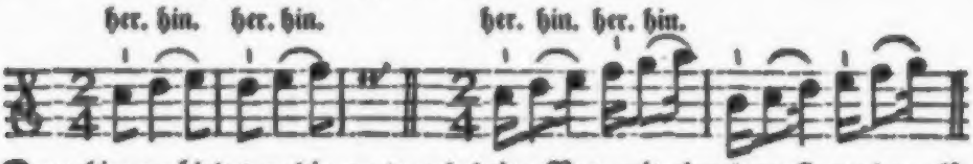


Oder in geſchwinden Noten.

Man muß aber hierbey merken, daß die mittlere Note zwar in Gedanken, aber nicht in der Ausübung ſoll zertheilet werden: das iſt, man muß die mittlere, nämlich die längere Note mit dem Bogenſtriche etwas ſtärker angreifen, keinesweges aber durch einen Nachdruck vernehmlich abtheilen; ſondern nach Erforderung des Zeitmaaſes ſtill aushalten.

§. 22.

Ein anders iſt es, wenn der Componiſte die Strichart durch ein Verbindungszeichen eigens anzeiget. Z. E.

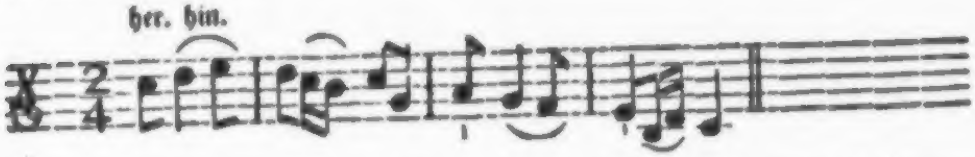


Denn hier verbindet er die zwote und dritte Note mit einander: ſie werden alſo in einem Hinaufſtriche zuſammen geſchliffen. Man muß aber in ſolchem Falle nicht nur die mittlere Note nicht durch einen Nachdruck in zweenen Theilen hören laſſen: ſondern man muß auch noch dazu die dritte Note ganz gelind an die zwote halten, ohne dieſelbe beſonders anzuſtoſſen.

§. 23.

Es wird allezeit ſo geſpielet, wenn nur eine Figur von ſolcher Art vorkömmt: Denn man erhält hierdurch, nach der Hauptregel, den Herabſtrich

abſtrich bey dem Anfange eines Tactes, und bleibe folglich mit dem Striche in der Ordnung. Z. E.

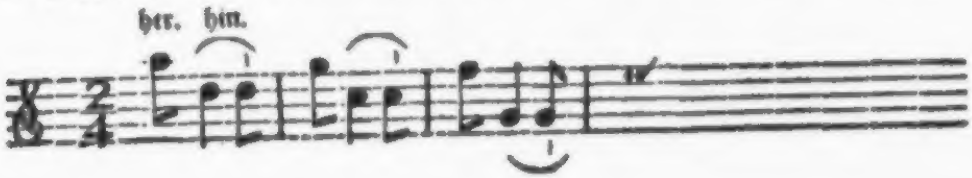


Man vergeſſe nicht die mittlere Note mit dem Hinaufſtriche etwas ſtärker anzugreifen; die dritte Note aber durch ein ſich verlierendes Piano gelind daran zu ſchleifen.

§. 24.

Wenn die zwote und dritte Note nicht auf einer Seyte können gegriffen werden; ſo werden ſie zwar in einem Hinaufſtriche genommen: der Bogen wird aber nach der zwoten Note etwas aufgehoben. Z. E.

Dieß geſchiehet auch bey Noten die auf einer Linie oder in einem Tone ſtehen.



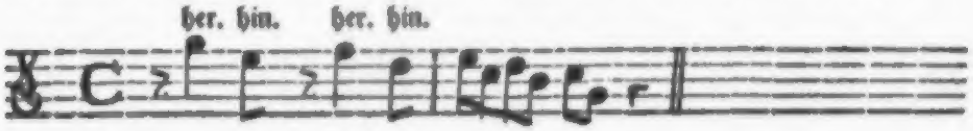
§. 25.

Oft iſt anſtatt der erſten Note eine Soepir angebracht. Dann kann man die zwote und dritte zuſammen hängen, oder iede beſonders vortragen. Will mans zuſammen hängen; ſo bedienet man ſich

des

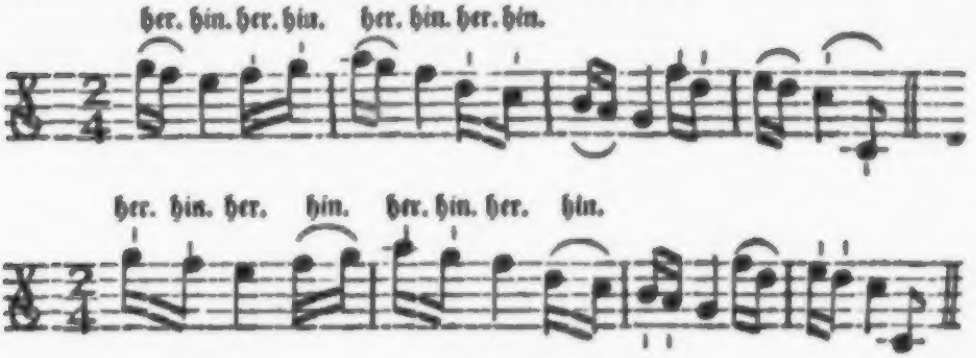
des Hinaufſtriches: damit man bey dem erſten Viertheile des folgenden Tacteo den Herabſtrich wieder erhält. Z. E.

Will man hingegen die Noten abſöndern, und iede mit ihrem eigenen Striche abſpielen; ſo fängt man mit dem Herabſtriche an. Hier iſt das Beyſpiel.



§. 26.

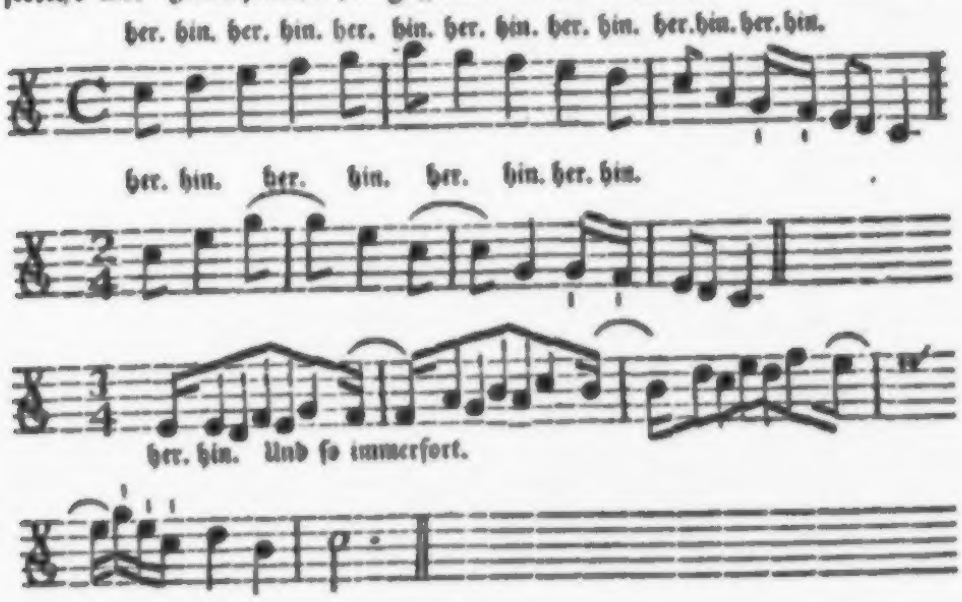
Wenn vor und nach der Note, die man zertheilen muß, zwo kurze Noten ſtehen; ſo werden entweder die erſten zwo, oder die lezten zwo in einem Striche zuſammen geſchlüffen. Z. E.



§. 27.

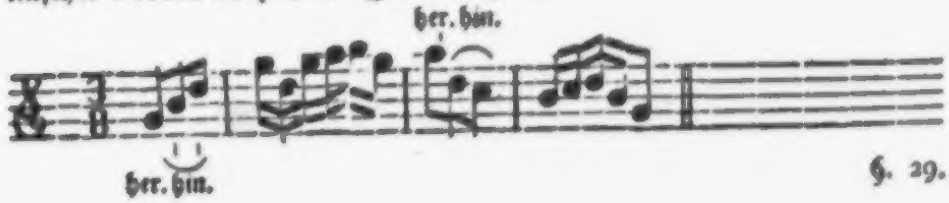
Es giebt manchesmal 3, 4, 5, ja, durch das Verbindungszeichen, ganze Reihen ſolcher Noten, welche dem Zeitmaaſe nach müſſen zertheilet werden. Solche Noten werden alle, ohne Rückſicht

auf die vorigen Regeln, wie ſie vor Augen liegen, mit dem Hinaufſtriche und Herabſtriche fortgeſpielet. Man beſehe hier einige Beyſpiele.

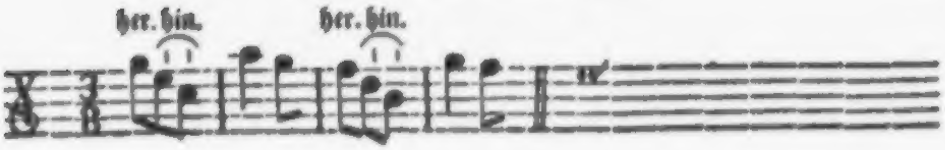


§. 28.

Ein Anfänger findet die gröſte Beſchwerlichkeit in den Trippeltacten. Denn da das Zeitmaaß ungleich iſt, ſo leidet die Hauptregel im 3. §. darunter; und man muß beſondere Regeln haben, um dadurch den Strich immer wieder in die Ordnung zu bringen. Eine neue Hauptregel mag ſeyn: **Wenn im ungleichen Zeitmaaſe nur Viertheilnoten vorkommen; ſo müſſen allezeit von drey Noten zwo in einem Striche zuſammen genommen werden. Sonderheitlich wenn man im folgenden Tacte geſchwindere oder ſonſt vermiſchte Noten vorſiehet.** Zum Beyſpiele.

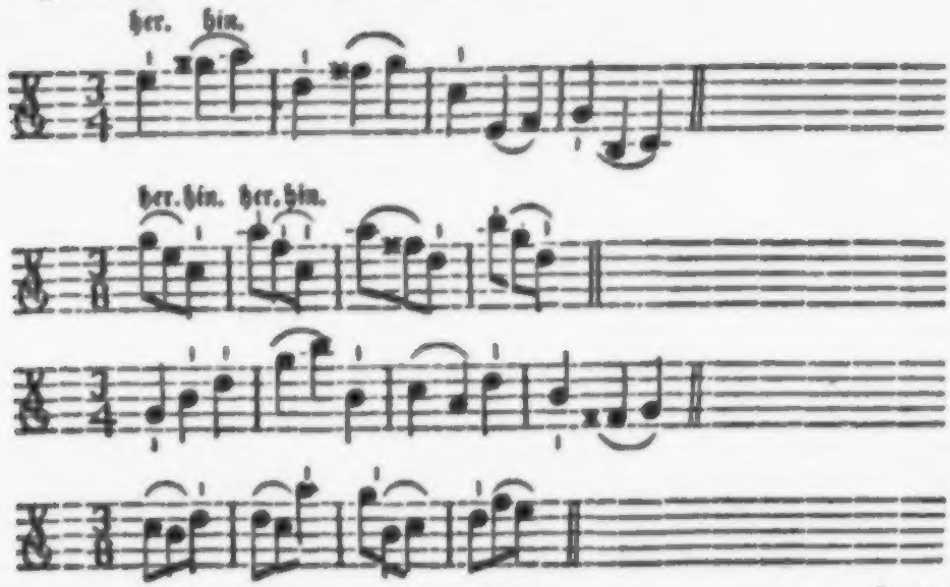


§. 29.



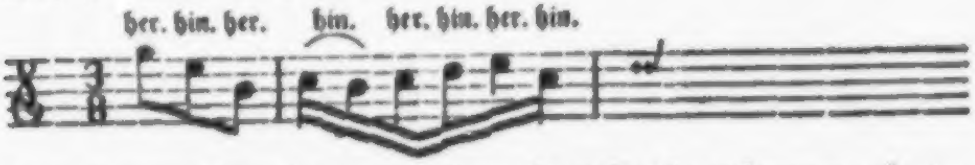
§. 29.

Nun iſt die Frage: Ob man die erſten oder letzten zwo Noten zuſammen ſchleifen ſolle? Und noch eine andere Frage iſt: Ob, und wenn man ſie ſchleifen oder abſtoſſen müſſe? Beydes kömmt auf das Singbare eines Stückes an, und hängt von dem guten Geſchmacke, und von einer richtigen Beurtheilungskraft des Spielenden ab, wenn es der Componiſte anzumerken vergeſſen, oder ſelbſt nicht verſtanden hat. Doch kann einigermaſſen zur Regel dienen: **Daß man die nahe beyſammen ſtehenden Noten mehrentheils ſchleifen, die von einander entfernten Noten aber meiſtentheils mit dem Bogenſtriche abgeſondert vortragen, und hauptſächlich auf eine angenehme Abwechſelung ſehen ſolle.** Z. E.



§. 30.

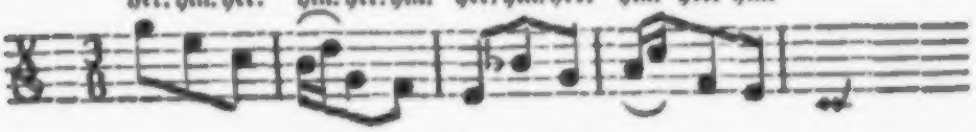
Geſchiehe es etwa von ungefehr, daß iede der 3 Viertheilnoten mit ihrem beſondern Striche iſt abgeſpielet worden; ſo muß man gleich darauf bedacht ſeyn, den Strich in dem darauf folgenden Tacte wieder in Ordnung zu bringen. Sind in dem folgenden Tacte noch ſo viel Noten, Z. E.



ſo muß man die erſten zwo in dem Hinaufſtriche zuſammen nehmen, die übrigen aber iede mit ihrem eigenen Striche abſpielen.

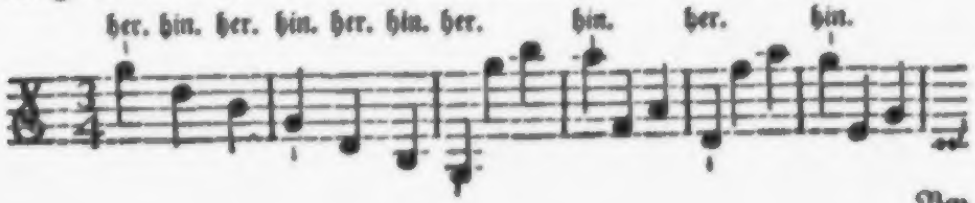
§. 31.

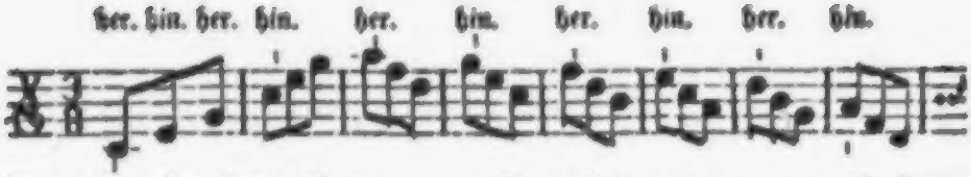
Wenn nach drey Viertheilnoten, deren iede mit ihrem beſondern Striche iſt genommen worden, im erſten Viertheile des darauf folgenden Tactes zwo Noten ſtehen, in den zwey andern Viertheilen aber wieder 2. Viertheilnoten ſind; ſo werden die zwo Noten des erſten Viertheils in einem Hinaufſtriche geſpielet. Z. E.



§. 32.

Man pflegt den Strich immer hin und her zu ziehen, wenn durch einige Tacte nacheinander Viertheilnoten geſetzet ſind. Z. E.

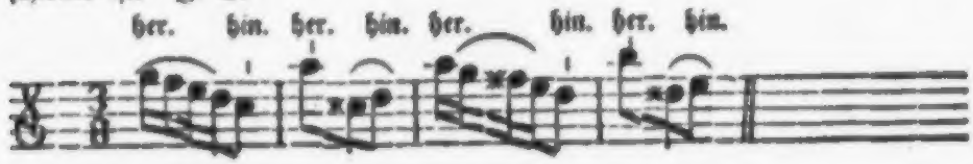




Bey dem erſten Viertheile des zweyten Tactes bekommt man zwar allezeit den Hinaufſtrich: der Strich kömmt aber gleich im dritten Tacte wieder in ſeine Ordnung. Man unterſcheide die erſte Note eines ieden Viertheiles durch einen ſtarken Anſtoß mit dem Bogen; und in dem $\frac{6}{8}$ Tacte ſtoſſe man auch das vierte Viertheil, in dem $\frac{12}{8}$ Tacte das erſte, vierte, ſiebende und zehende Viertheil ſtark an. Z. E.

§. 33.

Wenn in dem $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, oder $\frac{12}{16}$ Tacte, zwey Viertheile mit 4. Sechzehntheilnoten ausgefüllet ſind, auf welche eine Achtheilnote folget; ſo werden die 2. Viertheile oder die 4. Sechzehntheilnoten, in einem Herabſtriche zuſammen gezogen. Sonderheitlich, wenn das Tempo geſchwind iſt. Z. E.



§. 34.

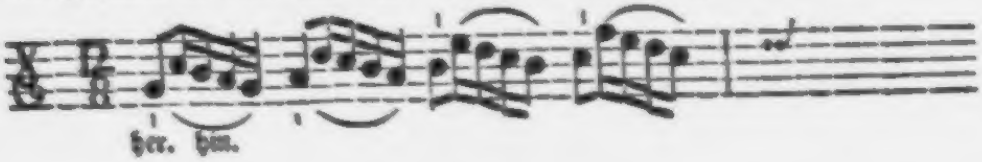
Im geſchwindeſten Zeitmaaſe, beſonders im $\frac{12}{16}$ Tacte, kann man ſolche Figuren auch gar in einem Striche zuſammen nehmen. Z. E.

§. 35.

Dieſe Figur iſt oft umgekehrt: Es ſtehet nämlich die Achtheilnote vor den 4. Sechzehntheilnoten. In ſolchem Falle ſchleifet man die erſten zwo Sechzehntheilnoten in einem Hinaufſtriche zuſammen; hingegen wird iede der zwo lezten mit ihrem beſondern Striche geſpielet. Z. E.

§. 36.

Iſt aber das Tempo gar geſchwind, ſo werden die 4. doppelten Fuſellen in dem Hinaufſtriche zuſammen gezogen. Z. E.



§. 37.

Nun kann der Schüler die im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes eingerückte Tabelle völlig abſpielen lernen: um ſich recht im Tacte feſt zu ſetzen. Denn hat er des Striches halben einen Zweifel; ſo mag er ſich in dieſen Regeln umſehen: kann er aber bey der Vermiſchung unterſchiedlicher Noten im Tacte nicht recht fortkommen; ſo muß er aus zwo doppelten, anfangs eine machen. Z. E. Es wären etwa in einem muſikaliſchen Stücke dieſe Noten abzuſpielen:

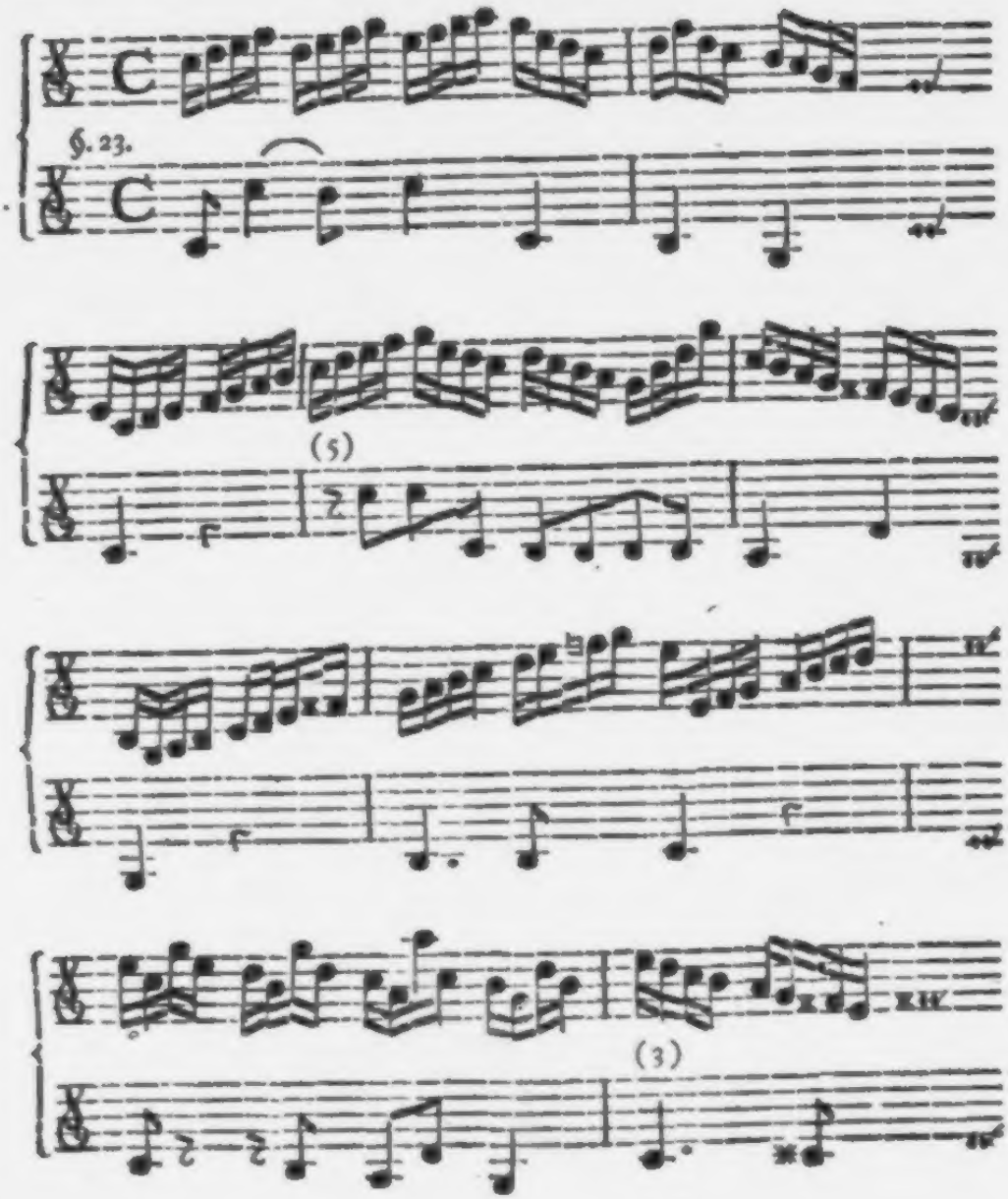
ſo nehme er im erſten und zweyten Viertheile anſtatt der zwo Sechzehntheilno-ten nur derſelben erſte, nämlich die Note (E), und im zweyten Tacte, die No-te (D); er mache aber aus ieder eine Achttheilnote, und ſpiele ſie alſo:

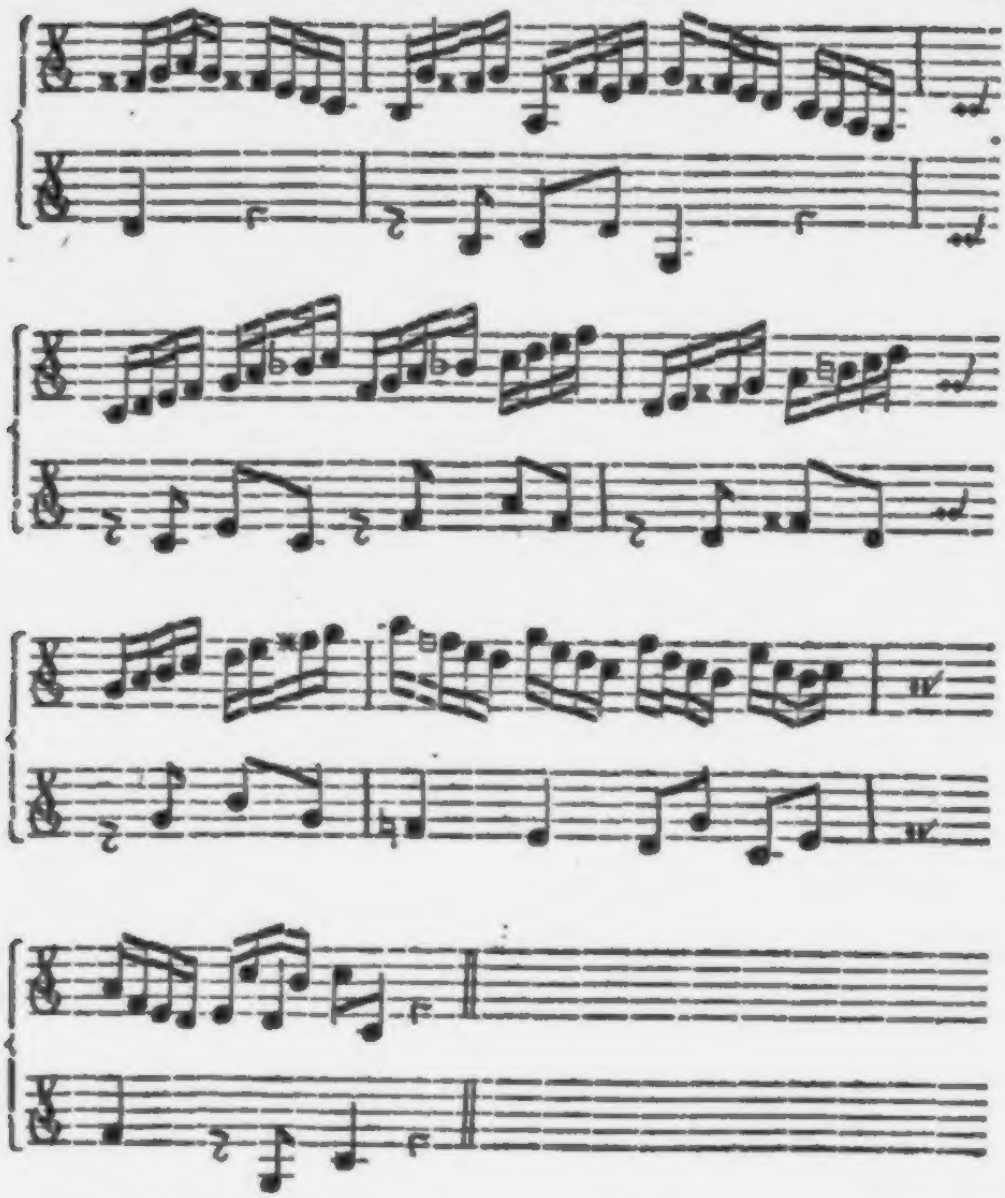
er merke ſich die Gleichheit und die Zeitlänge genau, und ſchleife bey der Wiederholung die zwote Note al-ſo daran, daß hierzu nicht mehrere Zeit erfordert wird, als bey Abſpielung der Achttheilnote nöthig war. Eben ſo muß der Lehrling mit dem erſten und dritten Viertheile der eilften Linie, und mit dem zweyten und vierten Viertheile der zwölften Linie in der Tabelle verfahren. Uebrigens will ein Anfänger meinem Rathe folgen, ſo ſpiele er die Tabelle nicht allein nach der Ordnung der Linien weg; ſondern er ſpiele auch den erſten Tact gleich nach einander durch alle Zeilen, alsdann den zweyten, folglich den dritten, u. ſ. f. um durch die beſtändige Abänderung der Figuren ſich im Tacte ſicher zu ſetzen.

§. 38.

Damit aber der Schüler gleich etwas zur Uebung der vorgeſchriebenen Stri-chesregeln bey Handen habe; ſo will ich ein paar Beyſpiele in verſchiedenen Tacte-veränderungen herſetzen, und bey den gleichen Noten den Anfang machen, die durch viele Tacte immer nach einander fortlaufen. Eben dieſe laufenden Noten ſind jener Stein des Anſtoſſes, über welchen mancher hin ſtolpert, der doch von der Eigenliebe geblendet ſich ganz kräftig einbildet, er wiſſe richtig, gleich, und ſicher fortzugehen. Mancher Violiniſt, der ſonſt nicht unartig ſpielet, geräth bey dem Abſpielen ſolcher immer fortlaufenden gleichen Noten ſo ſehr in das Ei-len: daß er, wenn es einige Tacte dauret, wenigſt um ein Viertheil voraus-kömmt. Man muß demnach ſolchem Uebel vorbiegen, und dergleichen Stücke anfangs langſam, mit langen anhaltenden Bogenſtrichen die immer auf der Geige bleiben, nicht forttreibend, ſondern zurückhaltend abſpielen, und ſonderheitlich die zwo letzten von vier gleichen Noten nicht verkürzen. Gehet es auf dieſe Art gut; ſo verſucht mans etwas geſchwinder. Man ſtößt alsdann die Noten mit kürzern Bogenſtrichen, und man übet ſich nach und nach immer mehr und mehr in der Geſchwindigkeit; doch alſo: daß man allezeit ſo endet, wie man ange-fangen hat. Hier iſt das Beyſpiel.

§. 39.

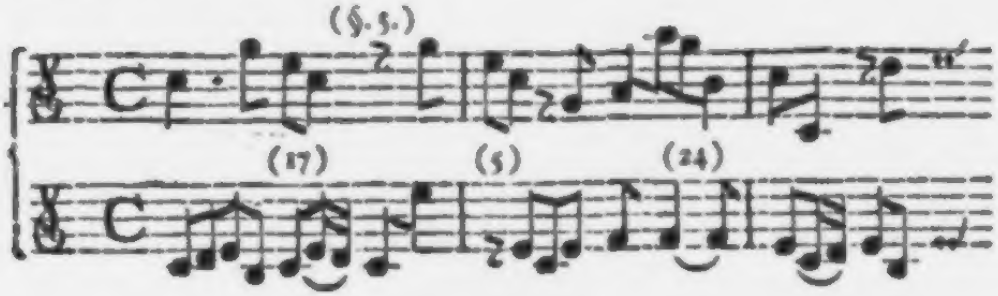

§. 23.
(5)
(3)

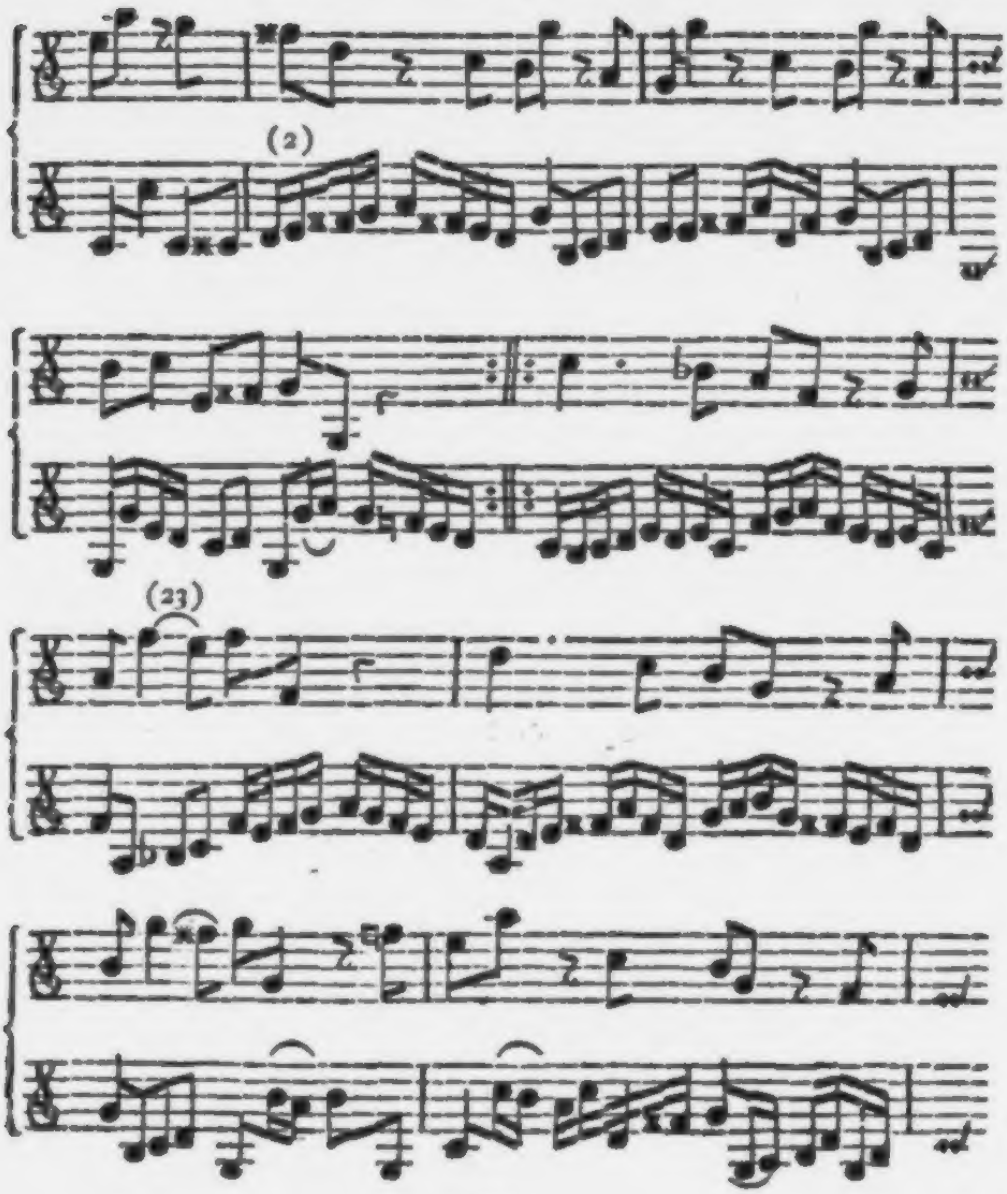


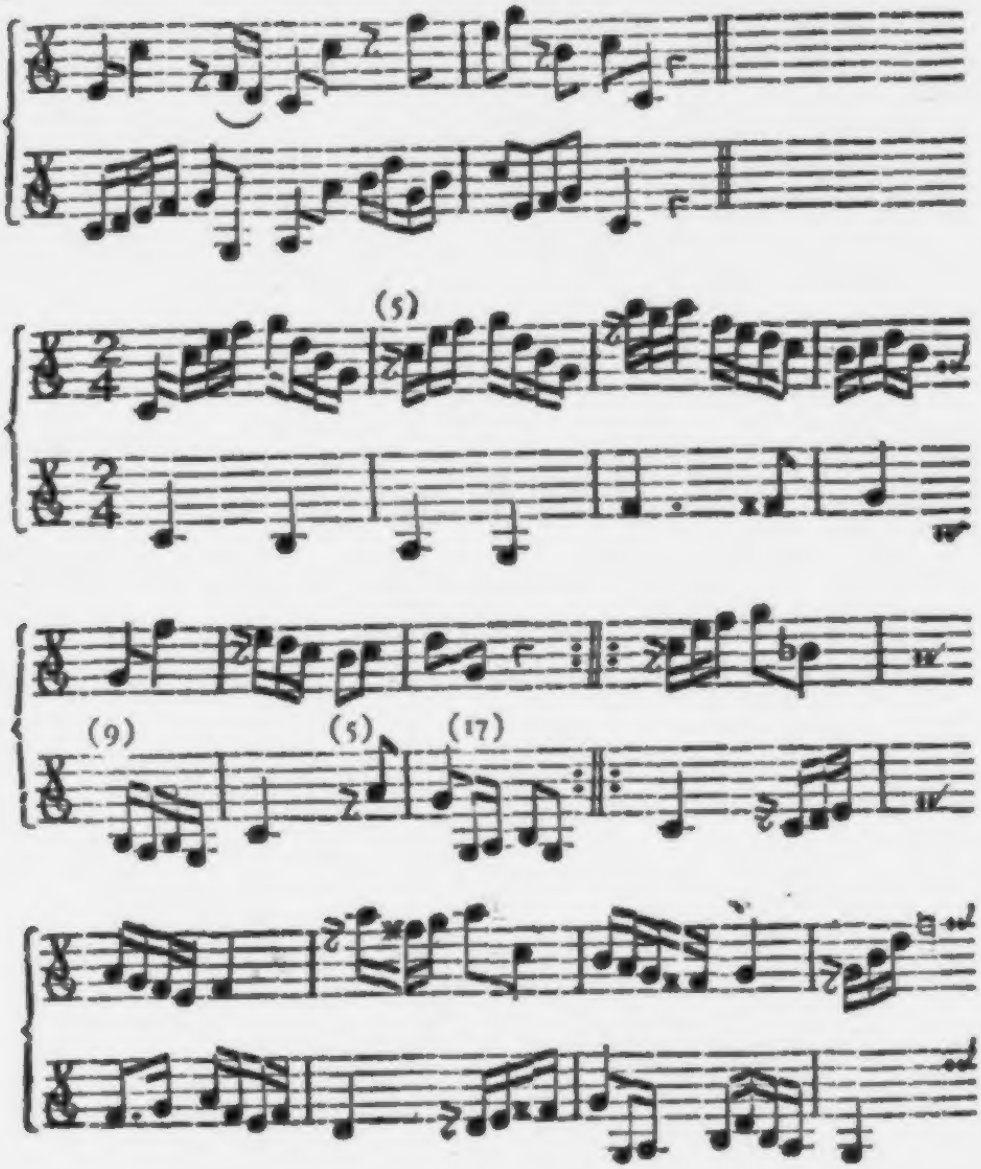
§. 39.

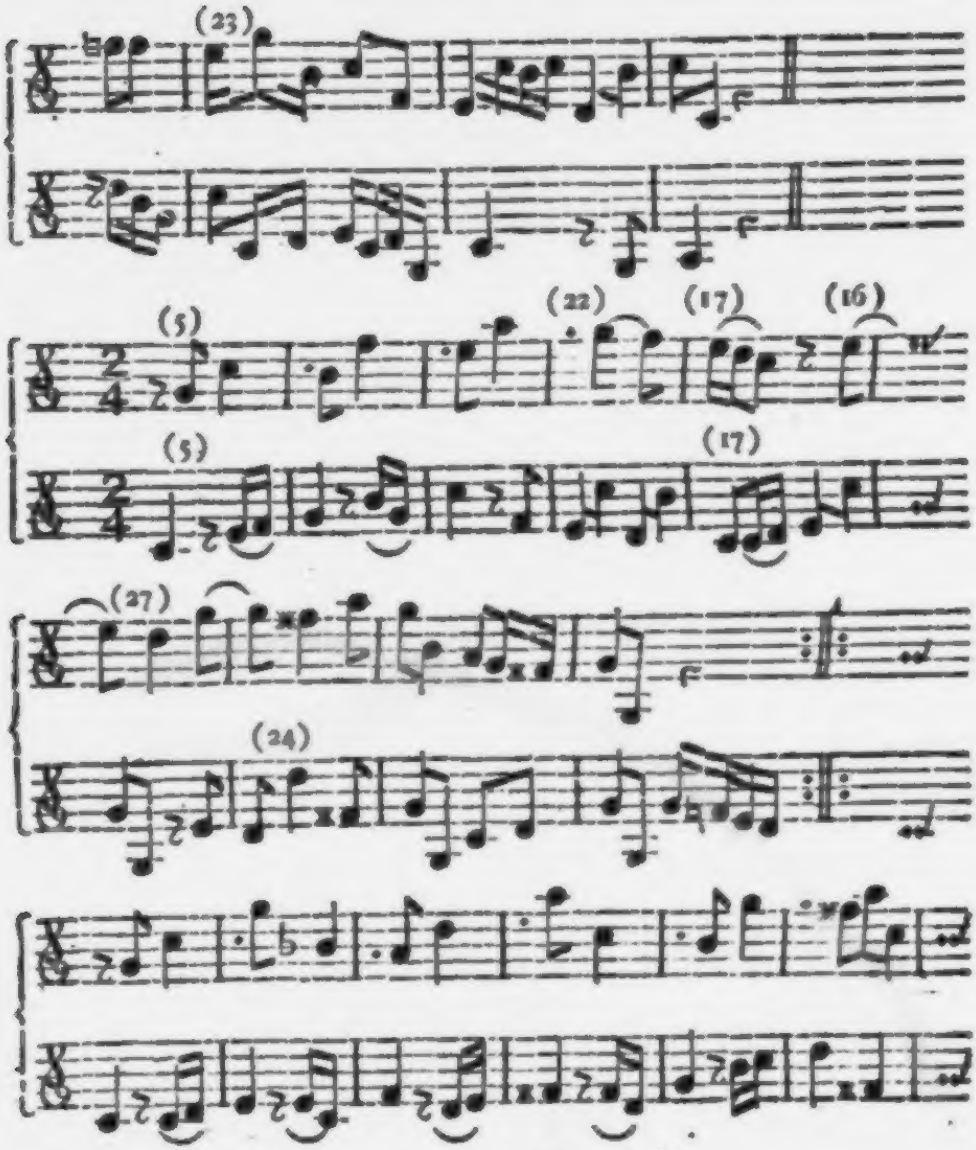
In dieſen und in allen den folgenden Exempeln iſt ein zweytes Violin als eine Unterſtimme beygeſetzet: damit der Lehrmeiſter und der Schüler ſolche wechſelweis mit einander abſpielen können. Um aber alles recht deutlich zu machen; ſo ſind die Regeln des Striches durch Zahlen angezeiget: wie ſchon in der Tabelle, und auch in der Unterſtimme des vorhergehenden Beyſpieles zu ſehen iſt. Sie zeigen den Paragraph an, in welchem man die Regel von der Art des Striches nachſuchen mag. Wenn aber die Regel einmal angezeiget iſt; ſo wird ſie in dem nämlichen Exempel nimmermehr angemerket. Nur dieſes muß ich noch erinnern, daß der Lehrmeiſter dieſe vorgeſchriebene Beyſpiele ſeinem Schüler ja nicht vorſpiele: denn hiedurch würde er ſie nur nach dem Gehör, und nicht nach dem Grunde der Regeln abzugeigen lernen. Der Lehrmeiſter laſſe ihn vielmehr ieden Tact des Stückes in die Viertheile austheilen; nach dieſem den Tact ſchlagen, und ſage ihm, daß er zu gleicher Zeit, als er den Tact ſchlägt, die Abtheilung der Viertheile ſich, durch genaue Betrachtung des Stückes, in Gedanken vorſtelle. Nachdem mag er zu ſpielen anfangen: wozu der Lehrmeiſter den Tact ſchlagen, und nur wo es die Noth erfordert mit ihm geigen; die Unterſtimme aber erſt dazu ſpielen muß, wenn der Diſcipel die Oberſtimme ſchon gut und rein abgeigen kann.

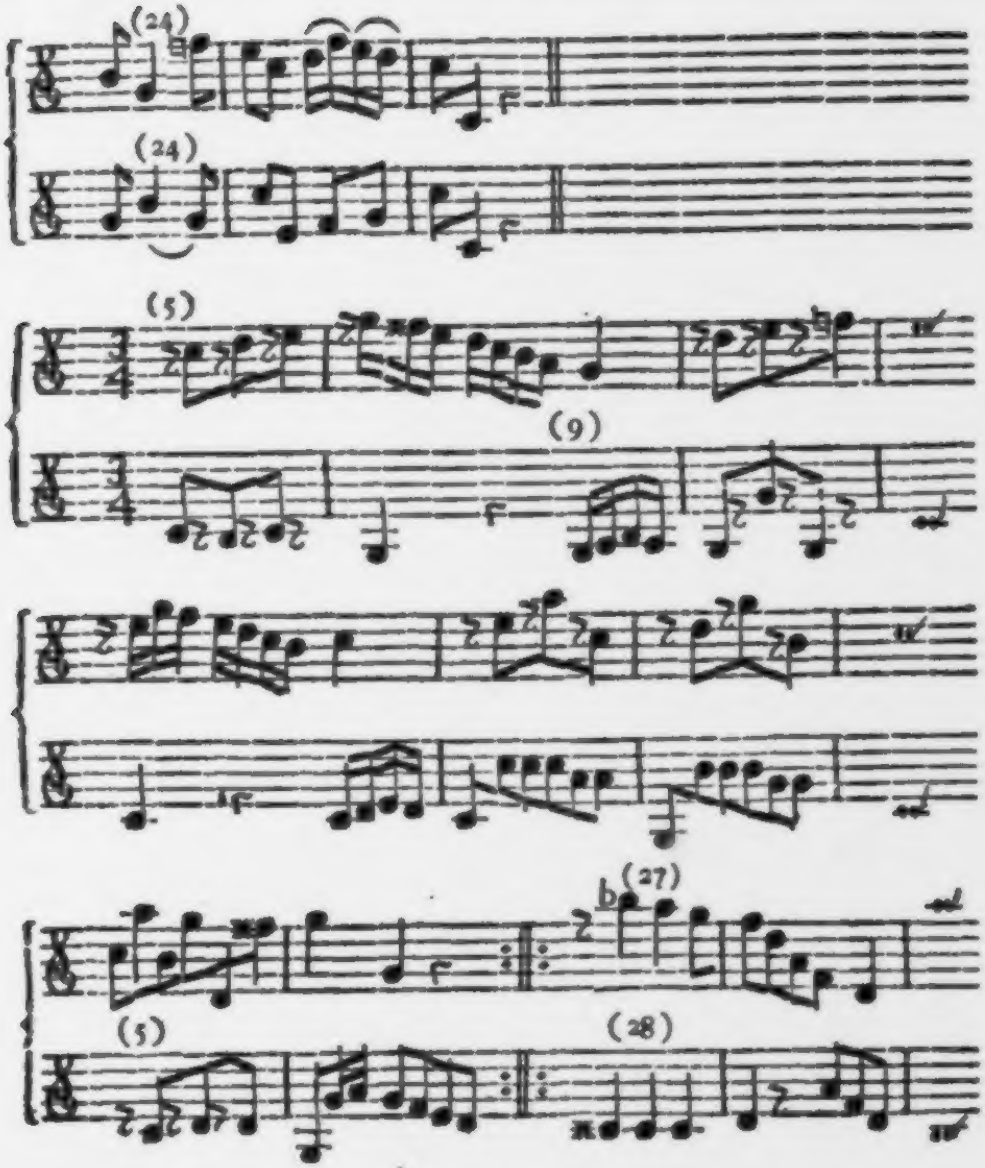
Hier ſind die Stücke zur Uebung. Je unſchmackhafter man ſie findet, je mehr vergnügt es mich: alſo gedachte ich ſie wenigſt zu machen.

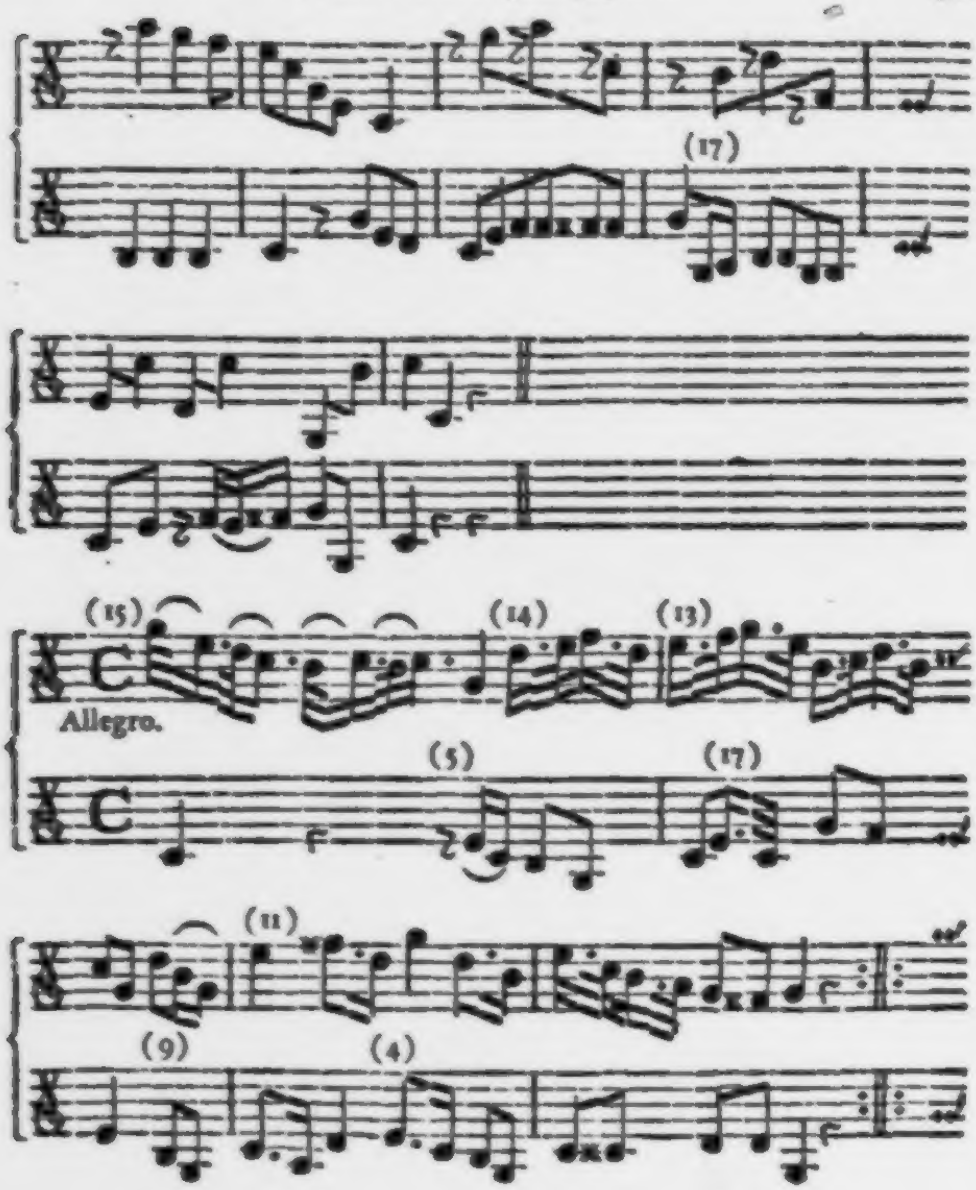


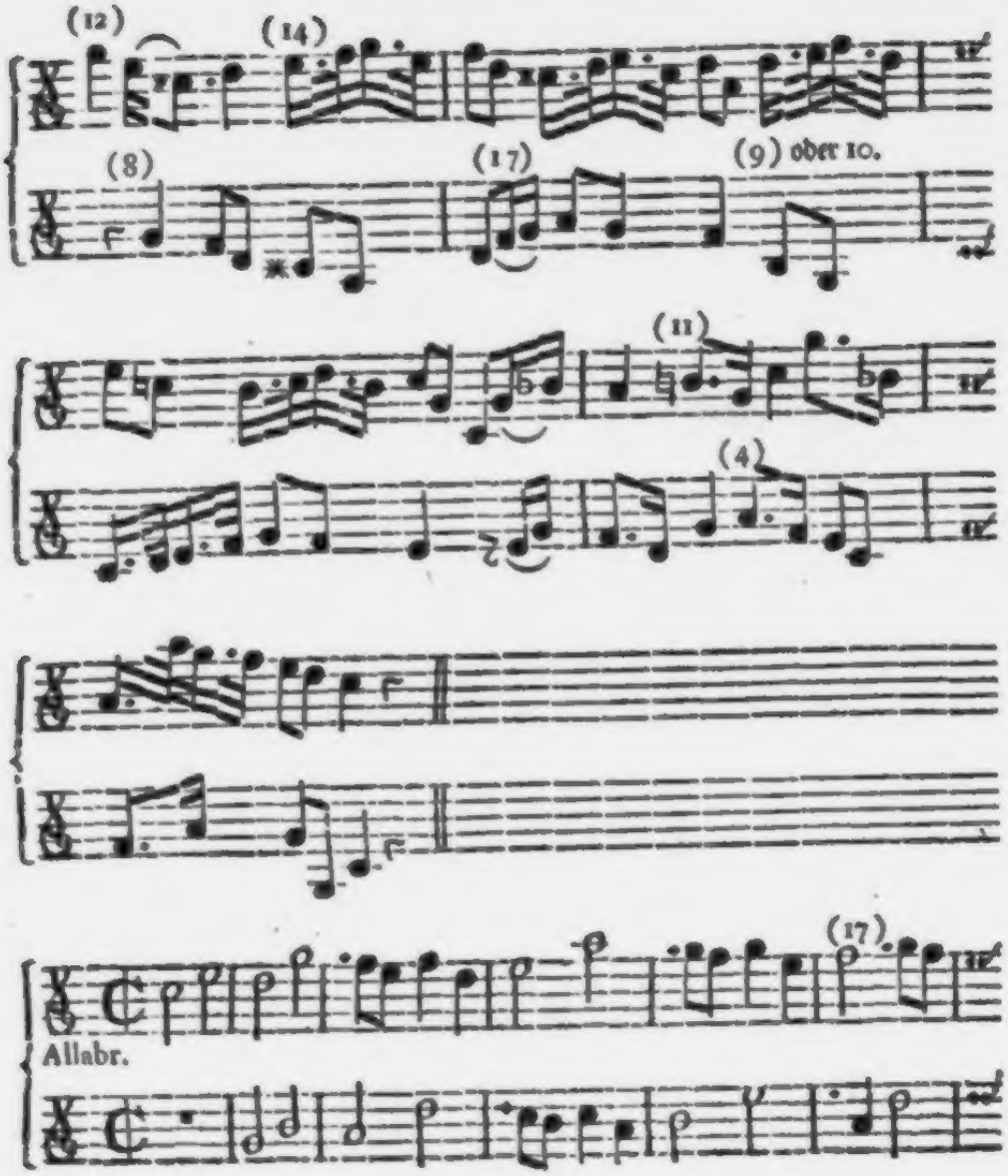

(2)
(23)

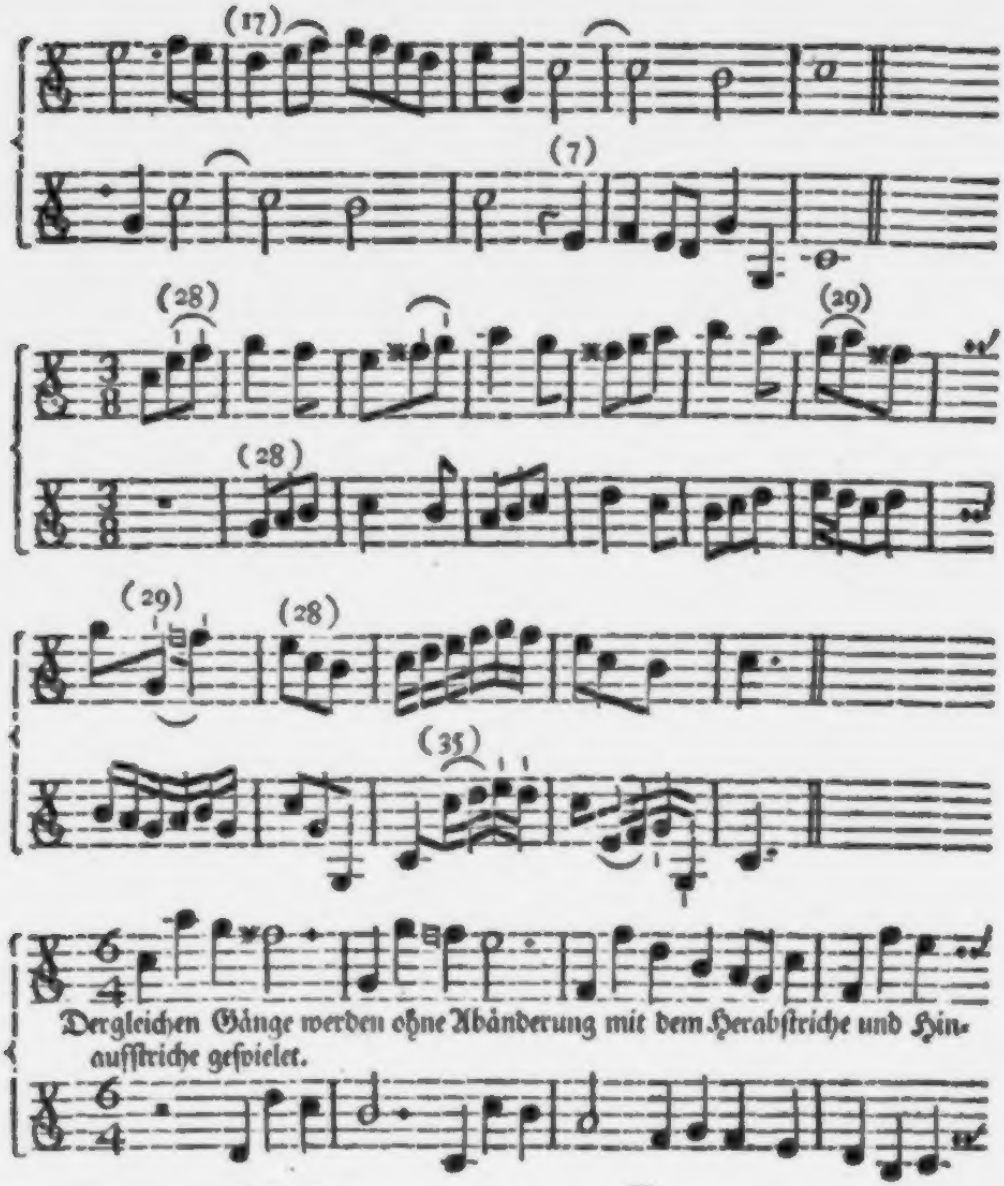

(5)
(9)
(5)
(17)


(23)
(5)
(22)
(17)
(16)
(5)
(17)
(27)
(24)

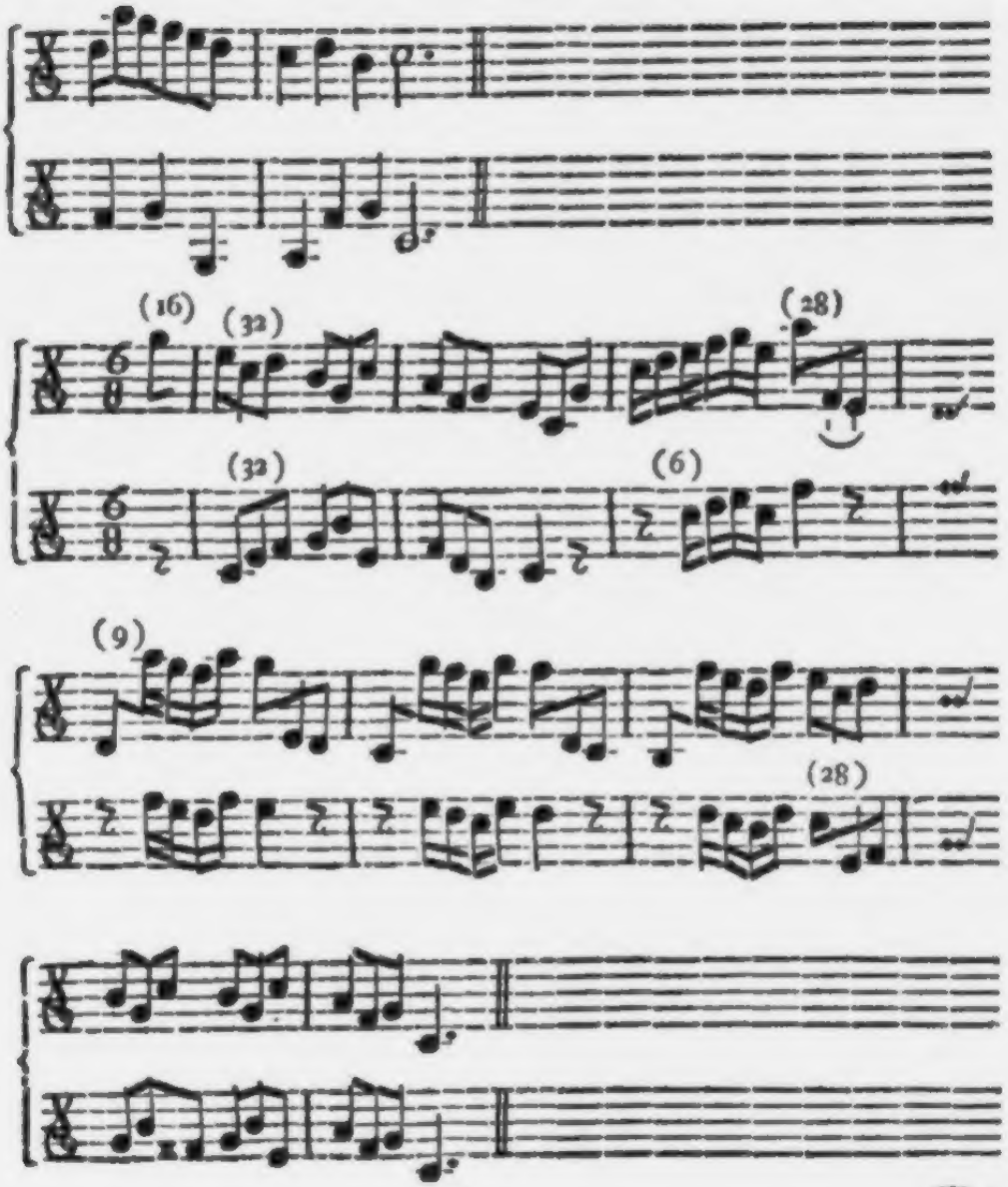

(24)
(24)
(5)
(9)
b (27)
(5)
(28)


(17)
(15)
(14)
(13)
Allegro.
(5)
(17)
(11)
(9)
(4)


(12)
(14)
(8)
(17)
(9) oder 10.
(11)
(4)
(17)
Allabr.

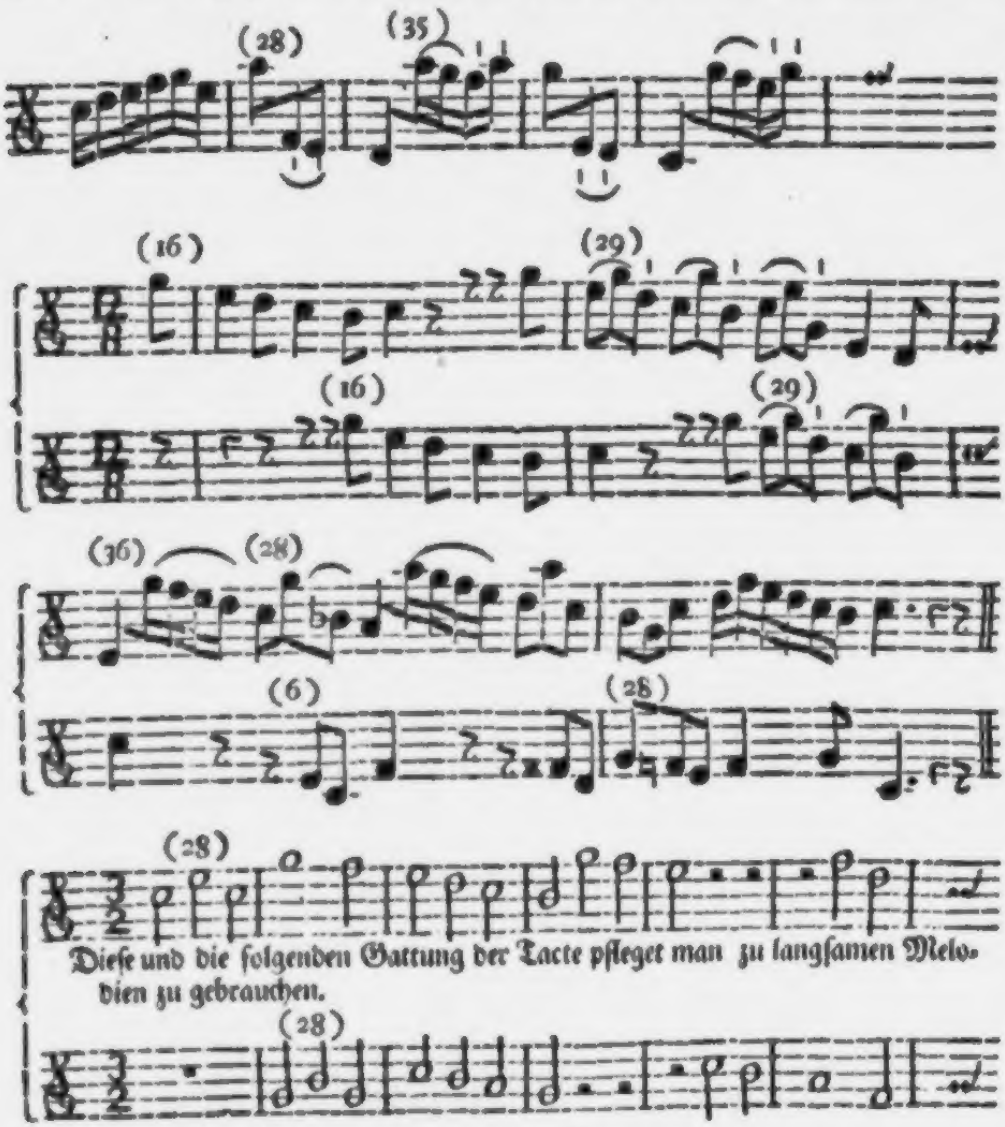


Dergleichen Gänge werden ohne Abänderung mit dem Herabſtriche und Hinaufſtriche geſpielet.

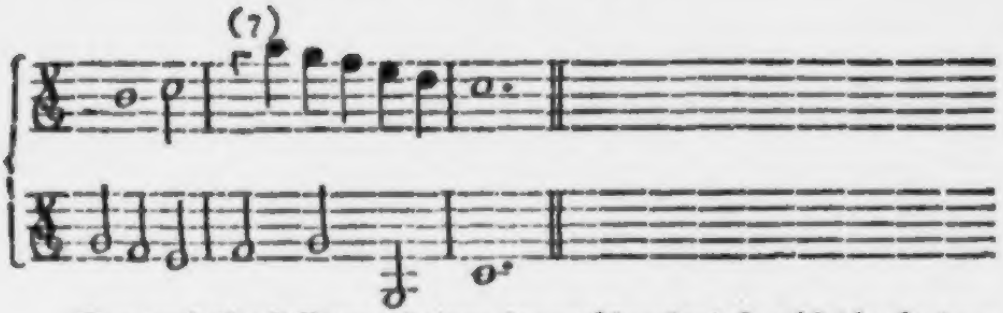


Man

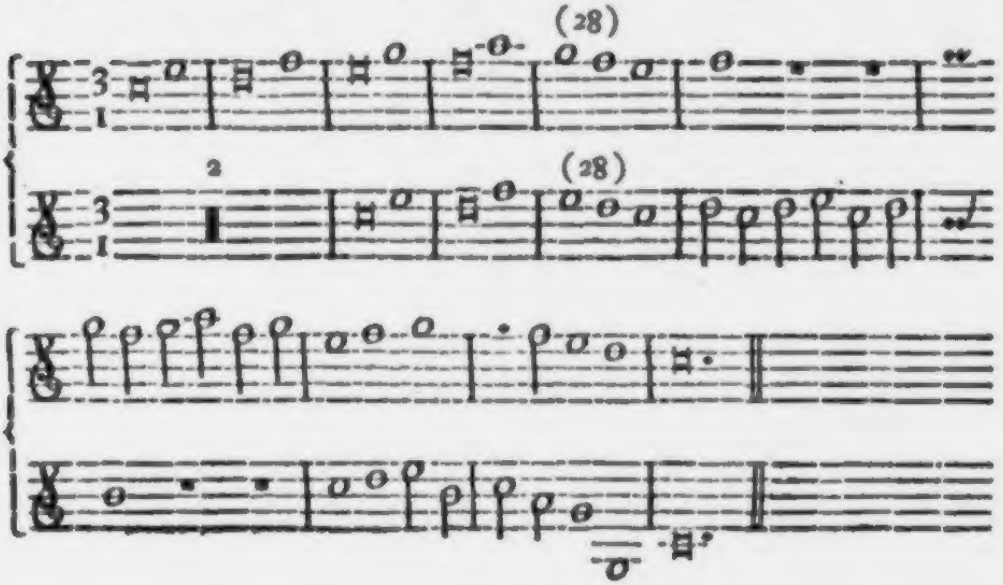
Man kann den 4, 5 und 6 Tact auch nach der Regel des 33. §. abſpielen. Z. E.



Dieſe und die folgenden Gattung der Tacte pfleget man zu langſamen Melodien zu gebrauchen.



Man darf alſo alle Noten mit einem langen Hinauf- und Herabſtriche abgeigen, ohne dadurch die Regeln von der Strichart ſehr zu beleidigen.



Das

Das fünfte Hauptſtück.

Wie man durch eine geſchickte Mäßigung des Bogens den guten Ton auf einer Violin ſuchen und recht hervor bringen ſolle.

§. 1.

Es mag etwa einigen ſcheinen, als wäre gegenwärtige Abhandelung am unrechten Orte angebracht, und hätte dieſelbe vielmehr gleich anfangs ſollen eingeſchaltet werden; um den Schüler ſchon bey dem Ergreifen der Violin zu der Hervorbringung eines reinen Tones geſchickt zu machen. Doch wenn man erwäget, daß ein Anfänger um zu geigen auch nothwendig eine Strichart wiſſen muß; und wenn man betrachtet, daß er genug zu thun hat alle die vorgeſchriebenen nothwendigen Regeln genau zu beobachten, und mit vieler Sorge bald auf den Strich, bald auf die Noten, bald auf den Tact und auf alle die übrigen Zeichen ſehen muß: ſo wird man mirs nicht verargen, daß ich dieſe Abhandelung hieher erſparet habe.

§. 2.

Daß man gleich anfangs die Geige etwas ſtark beziehen ſolle, iſt ſchon oben im zweyten Hauptſtucke §. 1. geſagt worden; und zwar darum: damit durch das ſtarke Niederdrücken der Finger, und kräftige Anhalten des Bogens die Glieder abgehärtet und dadurch ein ſtarker und männlicher Bogenſtrich erobert werde. Denn was kann wohl abgeſchmackters ſeyn, als wenn man ſich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; ſondern mit dem Bogen (der oft nur mit zweenen Fingern gehalten wird) die Seyten kaum berühret, und eine ſo künſtliche Hinaufwiſpelung bis an den Sattel der Violin vornimmt, daß man nur da und dort eine Note ziſchen höret, folglich nicht weiß, was es ſagen will:

weil alles lediglich nur einem Traume gleichet (*a*). Man beziehe also die Geige etwas stärker; man bemühe sich allezeit mit Ernst und mannhaft zu spielen, und endlich befleißige man sich auch bey der Stärke die Töne rein vorzutragen, dazu die Abtheilung des Bogens in das Schwache und Starke das meiste beytragen wird.

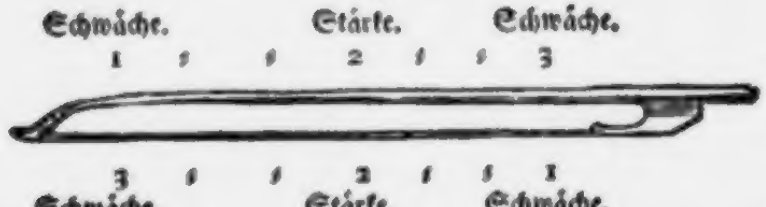
§. 3.

Jeder auch auf das stärkeste ergriffene Ton hat eine kleine obwohl kaum merkliche Schwäche vor sich: sonst würde es kein Ton, sondern nur ein unangenehmer und unverständlicher Laut seyn. Eben diese Schwäche ist an dem Ende iedes Tones zu hören. Man muß also den Geigebogen in das Schwache und Starke abzutheilen, und folglich durch Nachdruck und Mäßigung die Töne schön und rührend vorzutragen wissen.

§. 4.

Die erste Abtheilung kann diese seyn: Man fange den Herabstrich oder den Hinaufstrich mit einer angenehmen Schwäche an; man verstärke den Ton durch einen unvermerkten und gelinden Nachdruck; man bringe in der Mitte des Bogens die gröste Stärke an, und man mäßige dieselbe durch Nachlassung des Bogens immer nach und nach, bis mit dem Ende des Bogens sich auch endlich der Ton gänzlich verliehret.

Fig. I.



Man muß es so langsam üben, und mit einer solchen Zurückhaltung des Bogens, als es nur möglich ist: um sich hierdurch in den Stand zu setzen in einem Adagio

(*a*) Solche Luftvioliniſten sind so verwegen, daß sie die schwereſten Stücke aus dem Stegereif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey

Adagio eine lange Note zu der Zuhörer groſſem Vergnügen rein und zierlich auszuhalten. Gleichwie es ungemein rührend iſt, wenn ein Sänger ohne Athem zu holen eine lange Note mit abwechſelnder Schwäche und Stärke ſchön aushält. Man hat aber auch hierbey ſonderheitlich zu merken, daß man den Finger der linken Hand, mit der man die Seyte greift, bey der Schwäche etwas weniges auflaſſe, und den Bogen ein bißchen von dem Stege oder Sattel entferne: wo man hingegen bey der Stärke mit den Fingern der linken Hand die Seyten ſtark niederdrücken, den Bogen aber näher an den Stege rücken muß.

§. 5.

Bey dieſer erſten Abtheilung ſonderheitlich, wie auch bey den folgenden, ſoll der Finger der linken Hand eine kleine und langſame Bewegung machen; welche aber nicht nach der Seite, ſondern vorwärts und rückwärts gehen muß. Es muß ſich nämlich der Finger gegen dem Stege vorwärts und wieder gegen der Schnecke der Violin zurück, bey der Schwäche des Tones ganz langſam, bey der Stärke aber etwas geſchwinder bewegen.

§. 6.

Die zwote Abtheilung des Bogens mag auf folgende Art gemacht werden. Man fange den Strich ſtark an, man mäſſige ſelben immer unvermerkt, und endige ihn letztlich ganz ſchwach.

Fig. II.

Schwäche. immer abnehmend. Stärke.

3 3 3 3 2 1 1 1

1 1 1 1 2 3 3 3

Stärke. immer abnehmend. Schwäche.

Ich verſtehe es von dem Hinaufſtriche wie von dem Herabſtriche. Beydes muß fleißig geübet werden. Dieſe Art braucht man mehr bey kurzen Aushaltungen im geſchwinden Zeitmaaſe, als in langſamen Stücken.

§. 7.

ihnen angenehm ſpielen. Die gröſte Stille dünket ſie ſehr ſüſſe. Müſſen ſie laut und ſtark ſpielen; alsdann iſt die ganze Kunſt auf einmal weg.

§. 7.

Die dritte Abtheilung iſt folgende. Man fange den Strich mit der Schwäche an; man verſtärke ſelben nach und nach gelind, und endige ihn mit der Stärke.

Fig. III.

Schwäche. wachſende Stärke. Stärke.
1 ſ ſ 2 ſ 3

3 ſ ſ 2 ſ 1
Stärke. wachſende Stärke. Schwäche.

Auch dieſes muß mit dem Herabſtriche und Hinaufſtriche geübet werden, welches von allen Abtheilungen zu verſtehen iſt. Nur muß man beobachten, daß man den Strich bey der Schwäche des Tones recht langſam, bey der anwachſenden Stärke etwas geſchwinder bey der endlichen Stärke aber ganz geſchwind hinaus ziehe.

§. 8.

Man verſuche die vierte Abtheilung mit zweymal angebrachter Schwäche und Stärke in einem Bogenſtriche.

Fig. IV.

Schwach. Stark. Schwach. Stark. Schwach.
1 ſ 2 ſ ſ 1 ſ 2 ſ 1

Man verſuche es aber hinauf und herab. Die Zahl (1) zeiget die Schwäche, die Zahl (2) hingegen die Stärke an: es hat folglich die Stärke iedesmal eine gelinde Schwäche vor und nach ſich. Dieſe hier nur zweymal angebrachte Stärke kann zwiſchen abwechſelnder Schwäche vier, fünf und ſechsmal, ja noch öfter in einem Striche vernehmlich vorgetragen werden. Man lernet durch die Uebung dieſer und der vorigen Abtheilungen, die Schwäche und Stärke in allen Theilen des Bogens anzubringen; folglich iſt es ſehr nützlich.

§. 9.

§. 9.

Es läßt sich aber noch ein sehr nützlicher Versuch machen. Man bemühe sich nämlich einen ganz gleichen Ton in einem langsamen Bogenstriche hervor zu bringen. Man ziehe den Bogen von einem Ende zu dem andern mit einer vollkommenen gleichen Stärke. Man halte aber den Bogen rechtschaffen zurück: denn je länger und gleicher der Strich kann gemachet werden; je mehr wird man Herr seines Bogens, welches zu vernünftiger Abspielung eines langsamen Stückes höchst nothwendig ist.

§. 10.

Durch die fleißige Uebung dieser **Abtheilungen** des Striches wird man geschickt den Bogen zu mässigen: durch die **Mässigung** aber erhält man die **Reinigkeit des Tones.** Die auf der **Violin** gespannten Seyten werden durch den Geigebogen in die Bewegung gebracht; diese bewegten Seyten zertheilen die Luft, und dadurch entstehet der Klang und Ton, den die Seyten bey deren Berührung von sich geben. Wenn nun eine Seyte öfter nach einander gestrichen, folglich iedesmal aus der vorigen Erzitterung in eine neue, oder gleiche, oder langsamere, oder auch noch geschwindere Bewegung gesetzet wird; nachdem nämlich die auf einander folgenden Striche sind: so muß nothwendig ieder Strich mit einer gewissen Mässigung gelind angegriffen, und mit solcher Art genommen werden, daß auch der stärkeste Strich die bereits schon in die Erzitterung gebrachte Seyte ganz unvermerkt aus der wirklichen in eine andere Bewegung bringe. Dieß will ich durch jene Schwäche verstanden haben, von welcher §. 3. schon etwas ist erinneret worden.

§. 11.

Wenn man rein spielen will, kömmt auch vieles darauf an, daß man auf die Stimmung der Violin sieht. Ist sie tief gestimmet; so muß man den Bogen von dem Sattel etwas entfernen: ist sie aber hoch gestimmet; so kann man sich dem Sattel mehr nähern. Hauptsächlich aber muß man sich bey der (D) und (G) Seyte allezeit mehr vom Sattel entfernen, als auf der (A) und (E) Seyte. Die Ursach hiervon ist ganz natürlich. Die dicken Seyten sind am Ende, wo sie aufliegen, nicht so leicht zu bewegen: und will man es mit Gewalt thun; so geben sie einen rauhen Ton von sich. Doch verstehe ich keine

weite Entfernung. Der Unterſcheid beträgt nur etwas weniges: und da eben nicht alle Violinen gleich ſind; ſo muß man auf ieder den Ort ſorgfältigſt zu ſuchen wiſſen, wo die Seyten mit Reinigkeit in einen gelinden oder gähen Schwung zu bringen ſind: wie es nämlich das Singbare des abzuſpielenden Stückes erfordert. Uebrigens darf man die dicken und tiefen Seyten allezeit ſtärker angreifen, ohne das Gehör zu beleidigen; denn ſie zertheilen und bewegen die Luft langſam und ſchwach, folglich klingen ſie nicht ſo ſcharf in den Ohren: die feinen und ſtark angeſpannten Seyten hingegen ſind von einer geſchwinden Bewegung, und durchſchneiden die Luft ſtark und geſchwind; man muß ſie alſo mehr mäßigen, weil ſie ſchärfer in das Gehör fallen.

§. 12.

Durch dieſe und dergleichen nützliche Beobachtungen, muß man die Gleichheit des Tones zu erhalten ſich alle Mühe geben; welche Gleichheit aber auch bey Abwechſelung des **Starken** (forte) mit dem **Schwachen** (piano) allezeit muß beybehalten werden. Denn das piano beſtehet nicht darinnen, daß man den Bogen geſchwind von der Violin weg laſſe, und nur ganz gelind über die Seyten hinglitſche; dadurch ein ganz anderer und pfeifender Ton entſtehet: ſondern die **Schwäche** muß die nämliche Klangart haben, welche die **Stärke** hatte; nur daß ſie nicht ſo laut in die Ohren fällt. Man muß alſo den Bogen von der **Stärke** ſo in die **Schwäche** führen, daß allezeit ein guter, gleicher, ſingbarer und, ſo zu reden, runder und fetter Ton gehöret wird, welches durch eine beſondere Mäſſigung der rechten Hand, ſonderbar aber durch ein gewiſſes artiges Steifhalten, und abwechſelndes gelindes Nachlaſſen des Handgliedes muß bewerkſtelliget werden: ſo man aber beſſer zeigen als beſchreiben kann.

§. 13.

Jeder, der die Singkunſt ein bißchen verſtehet, weis, daß man ſich eines gleichen Tones befleiſſigen muß. Denn wem würde es doch gefallen, wenn ein Singer in der Tiefe oder Höhe bald aus dem Hals, bald aus der Naſe, bald aus den Zähnen u. ſ. w. ſingen, oder gar etwa dazwiſchen falſetiren wollte? Die Gleichheit des Tones muß alſo auch auf der **Violin** nicht nur bey der Schwäche und Stärke auf einer Seyte, ſondern auf allen Seyten und mit ſolcher Mäſſigung beobachtet werden, daß eine Seyte die andere nicht übertäube.

Wer

Wer ein Solo ſpielt handelt ſehr vernünftig, wenn er die leeren Seyten ſelten oder gar nicht hören läßt. Der vierte Finger auf der tiefern Nebenſeyte wird allezeit natürlicher und feiner klingen: weil die leeren Seyten gegen den gegriffenen zu laut ſind, und gar zu ſehr in die Ohren dringen. Nicht weniger wird ein Soloſpieler alles, was immer möglich iſt, auf einer Seyte heraus zu bringen ſuchen; um ſtäts in gleichem Tone zu ſpielen. Es ſind alſo jene gar nicht zu loben, welche das piano ſo ſtill ausdrücken, daß ſie ſich kaum ſelbſt hören; bey dem forte aber ein ſolches Raſpeln mit dem Geigebogen anfangen, daß man, beſonders auf den tiefen Seyten, keinen Ton unterſcheiden kann, und lediglich nichts anders, als ein unverſtändliches Geräuſche höret. Wenn nun auch das beſtändige Einmiſchen des ſogenannten Flaſcholets noch dazu kömmt; ſo entſtehet eine recht lächerliche, und, wegen der Ungleichheit des Tones, eine wider die Natur ſelbſt ſtreitende Muſik, bey der es oft ſo ſtill wird, daß man die Ohren ſpitzen muß, bald aber möchte man wegen dem gähen und unangenehmen Geraſſel die Ohren verſtopfen. Mit dergleichen Spielewerke mögen ſich die, welche zur Faſtnachtszeit Luſtigmacher abgeben, trefflich hervorthun (*b*).

§. 14.

Zur Gleichheit und Reinigkeit des Tones trägt auch nicht wenig bey, wenn man vieles in einem Bogenſtriche weis anzubringen. Ja es läuft wider das Natürliche, wenn man immer abſetzet und ändert. Ein Singer der bey ieder kleinen Figur abſetzen, Athem holen, und bald dieſe bald jene Note beſonder vortragen wollte, würde unfehlbar jedermann zum Lachen bewegen. Die menſchliche Stimme ziehet ſich ganz ungezwungen von einem Tone in den andern: und ein vernünftiger Singer wird niemal einen Abſatz machen, wenn es nicht eine beſondere Ausdrückung, oder die Abſchnitte und Einſchnitte erfordern (*c*). Und wer weis denn nicht, daß die Singmuſik allezeit das Augenwerk

(*b*) Wer das Flaſcholet auf der Violin will hören laſſen, der thut ſehr gut, wenn er ſich eigens Concerte oder Solo darauf ſetzen läßt, und keine natürliche Violinklänge darunter miſchet.

(*c*) Die Abſchnitte und Einſchnitte ſind die Inciſiones, Diſtinctiones, Interpunctiones, u. ſ. f. Was aber dieß vor Thiere ſind muß ein guter Grammaticus, noch mehr ein Rhetor und Poet wiſſen. Hier ſieht man aber, daß es auch ein guter Violiniſt wiſſen ſoll. Einem rechtſchaffenen Compoſiten iſt dieſe Wiſſenſchaft unentbehrlich; ſonſt iſt er das fünfte Rad am Wagen: denn die Diaſtolica (von διαστολὴ) iſt eine der nothwendigſ

aller Instrumentisten seyn soll: weil man sich in allen Stücken dem Natürlichen, so viel es immer möglich ist, nähern muß? Man bemühe sich also, wo das Singbare des Stückes keinen Absatz erfordert, nicht nur bey der Abänderung des Striches den Bogen auf der Violin zu lassen und folglich einen Strich mit dem andern wohl zu verbinden; sondern auch viele Noten in einem Bogenstriche und zwar so vorzutragen: daß die zusammen gehörigen Noten wohl aneinander gehänget, und nur durch das forte und piano von einander in etwas unterschieden werden.

§. 15.

Dieses wenige mag einem fleißig Nachdenkenden genug seyn durch öfteres Versuchen zu einer geschickten Mässigung des Bogens zu gelangen, und eine angenehme Verbindung des Schwachen mit dem Starken an einem Bogenstriche nach und nach hervor zu bringen. Ich wurde auch hier eine gewisse nützliche Beobachtung eingeschaltet haben, die zur Uebung den Ton rein aus der Violin zu bringen nicht wenig beyträgt, wenn ich sie nicht lieber, wegen der Doppelgrisse, und wegen der dazu nöthigen Applicatur in den dritten Abschnitt des achten Hauptstückes verschoben hätte. Man wird sie im zwanzigsten Paragraph finden.

sten Sachen in der melodischen Setzkunst. Ein besonderes Naturell ersetzet zwar manchmal den Abgang der Gelehrsamkeit; und oft hat, leyder! ein Mensch bey der besten Natursgabe die Gelegenheit nicht sich in den Wissenschaften umzusehen. Wenn nun aber einer, von dem man glauben soll er habe studiret, merkliche Proben seiner Unwissenheit ableget, das läßt einmal gar zu ärgerlich. Was kann man wohl von jenem denken, der nicht einmal in seiner Muttersprache 6. reine Wörter in Ordnung setzen und verständlich zu Papier bringen kann, dem allem aber ungeachtet ein gelehrter Componist heissen will? Eben ein solcher, der wenigstens dem Scheine nach die Schulen durchgelaufen ist, um in den Stand zu kommen, in dem er sich nun auch befindet; eben dieser schrieb einsmal an mich, aber einen, sowohl nach den Verdiensten der Materie, als auch der grammatikalischen Schreibart nach, unendlich schlechten Brief, der alle so ihn lasen der dummesten Unwissenheit des Verfassers überzeugete. Er wollte in diesem Schreiben eine musikalische Streitigkeit entscheiden, und die Ehre eines seiner würdigen Freunde rächen. Es gerieth aber so, daß sich der einfältige Vogel in seinem eigenen Garne fieng, und zu einem öffentlichen Gelächter wurde. Seine Einfalt rührte mich, ich ließ den armen Tropfen laufen: obwohl ich zur Belustigung meiner Freunde schon eine Antwort niedergeschrieben hatte.

Das

Das sechste Hauptstück.

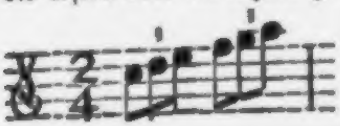
Von den sogenannten Triolen.

§. 1.

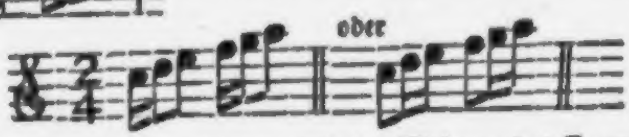
Ein Triole oder sogenanntes Dreyerl ist eine Figur von 3. gleichen Noten, welche 3. Noten, da sie ihrem Zeitmaase nach, unter welchem sie stehen, nur als zwo anzusehen sind, auch also unter sich müssen eingetheilet werden, daß alle 3. nicht mehrer Zeitraum einfüllen, als man zu Abspielung zwoer derselben bedarf. Es ist demnach bey iedem Dreyerl eine überflüßige Note, mit der sich die beyden andern so vergleichen müssen, daß der Tact nicht im mindesten dadurch geänderet wird.

§. 2.

So zierlich diese Triolen sind, wenn sie gut vorgetragen werden; so abgeschmack klingen sie, wenn sie ihren rechten und gleichen Vortrag nicht haben. Wider dieses sehlen gar viele, und zwar auch solche, die sich nicht wenig auf ihre musikalische Wissenschaft zu gute thun, bey allem dem aber nicht im Stande sind 6. bis 8. Triolen in der gehörigen Gleichheit abzuspielen; sondern entweder die ersten oder die letzten zwo Noten geschwinder abgeigen, und, anstatt



solche Noten recht gleich einzutheilen, auf eine ganz andere Art und mehrentheils also spielen:



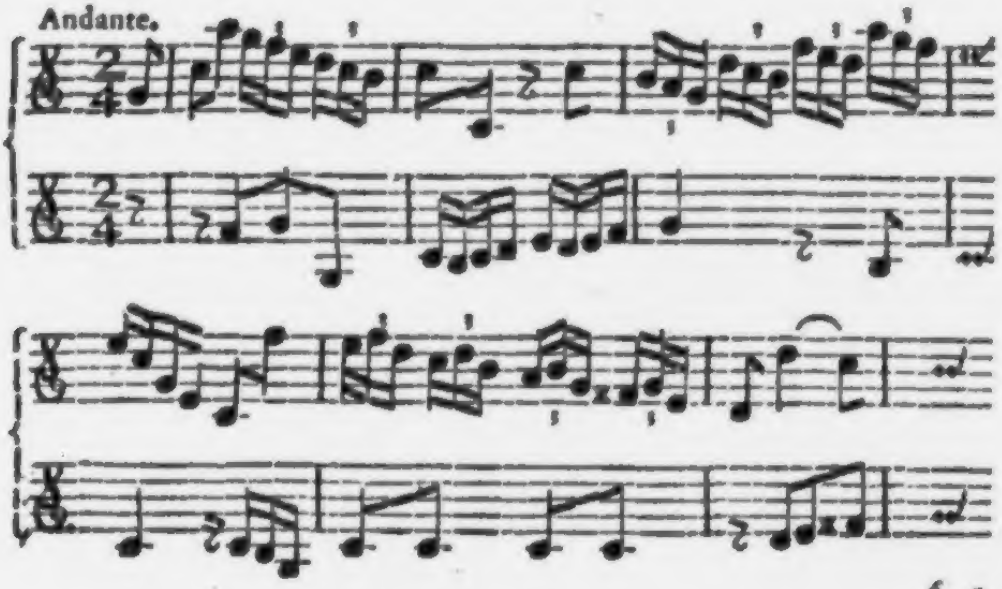
welches doch ganz etwas anders saget, und der Meinung des Componisten schnurgerad entgegen läuft. Diese Noten werden eben deßwegen mit der Zahl (3) bemerket, um dieselben desto eher gleich von andern unterscheiden zu können, und ihnen den erforderlichen, eigenen, und keinen andern Ausdruck zu geben.

§. 3.

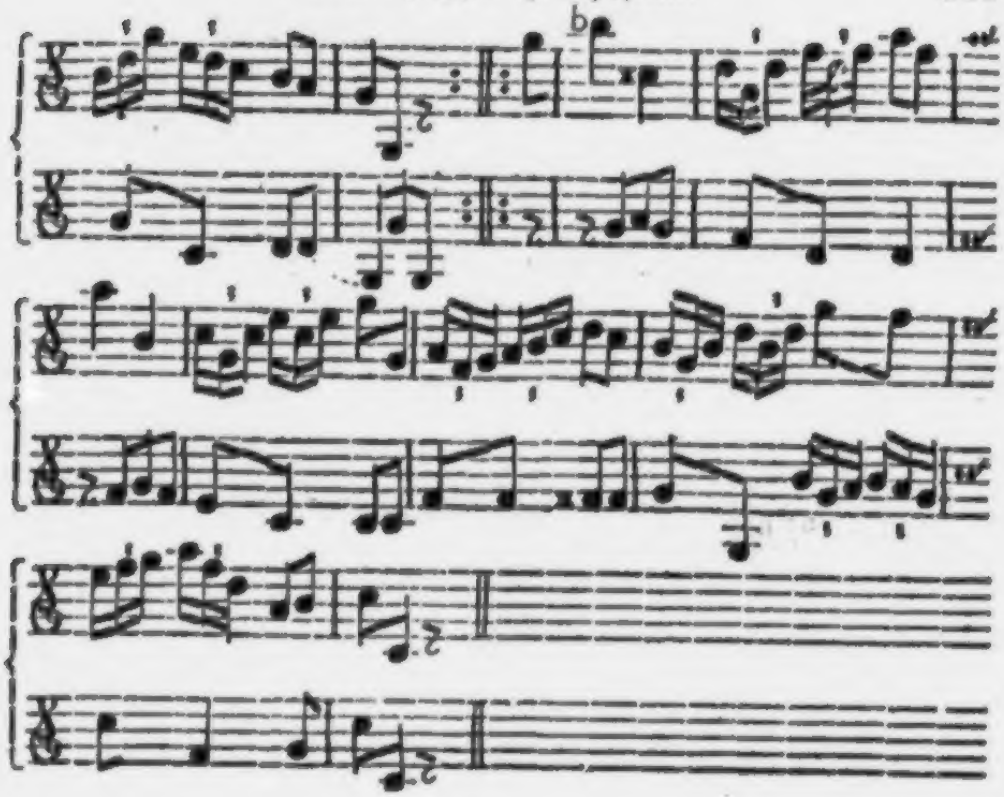
Jede Figur läßt sich durch die Strichart vielmal verändern; wenn sie auch nur in wenigen Noten bestehet. Diese Veränderung wird von einem vernünftigen Componisten mehrentheils angezeiget, und muß bey Abspielung eines Stückes genau beobachtet werden. Denn ist es in solchen Stücken, wo mehr als einer aus einer Stimme zusammen spielen; so muß es ohnedem der Gleichheit halben geschehen, welche die Spielenden unter sich beobachten sollen: ist es aber in einem Solo; so will der Componist seine Affecten dadurch ausdrücken, oder wenigstens eine beliebte Abwechselung machen. Die Triolen sind auch solchen Veränderungen unterworfen, wo der Bogenstrich alles unterscheidet, was man immer zur Ausdrückung dieses oder jenes Affects bedarf, ohne der Natur eines Dreyerls entgegen zu seyn.

§. 4.

Anfangs kann man iede Note mit ihrem besondern Striche abgeigen; wie es sich nach Beobachtung der vorgegangenen Strichregeln ergiebt. Hier ist ein Exempel.

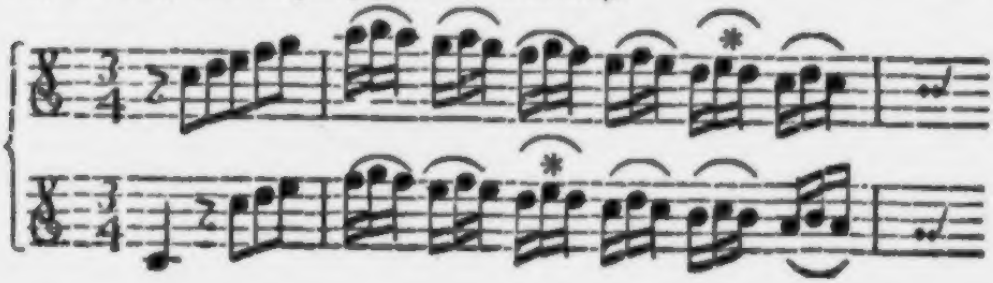


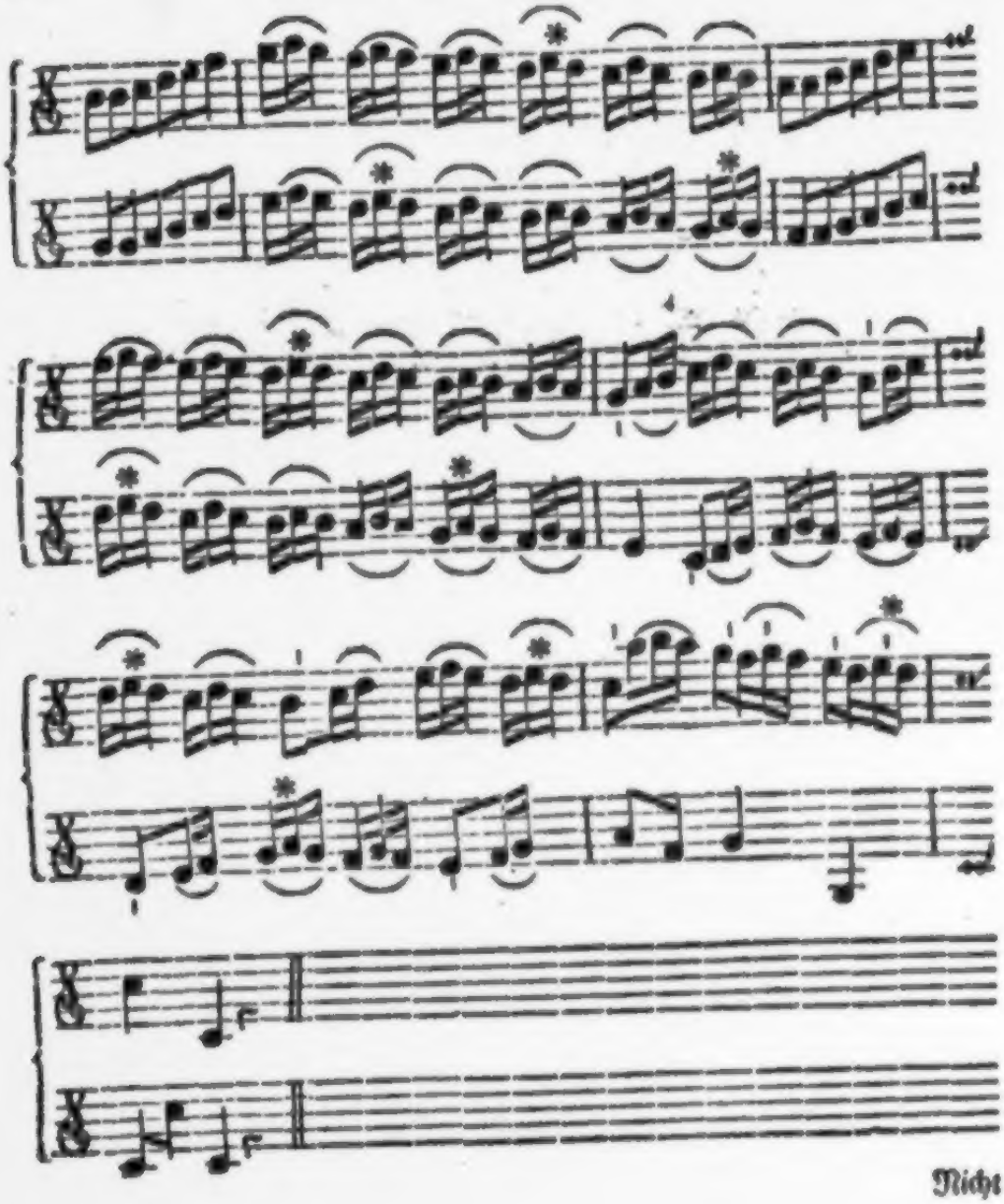
§. 5.



§. 5.

Will man aber das erſte der zwey Triolen mit dem Herabſtriche, und das zweyte mit dem Hinaufſtriche zuſammen ſchleifen; ſo hat man ſchon eine Veränderung. Man beſehe das Exempel, welches man anfangs ganz langſam, nach und nach aber allezeit geſchwinder üben muß.



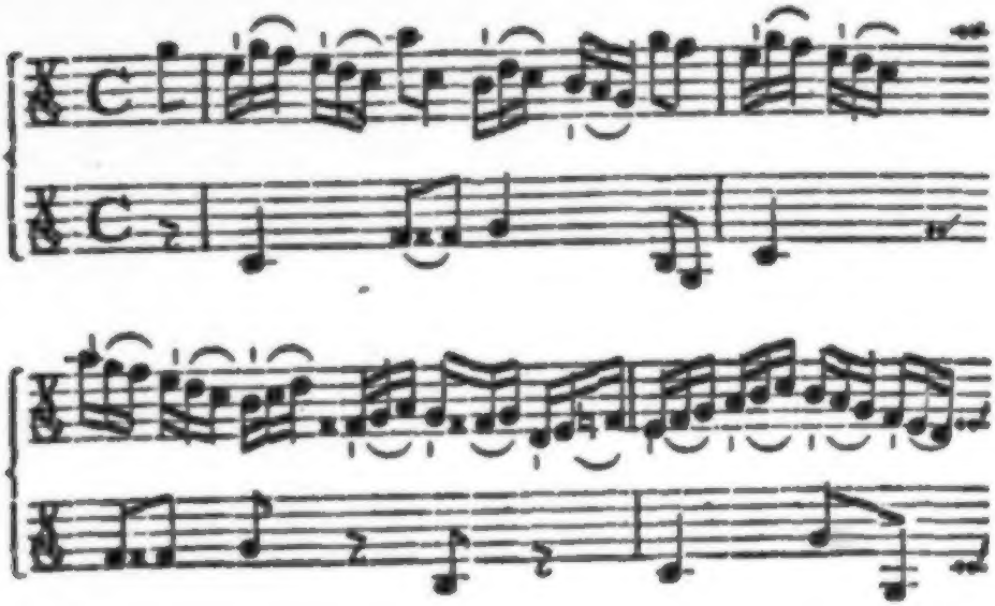


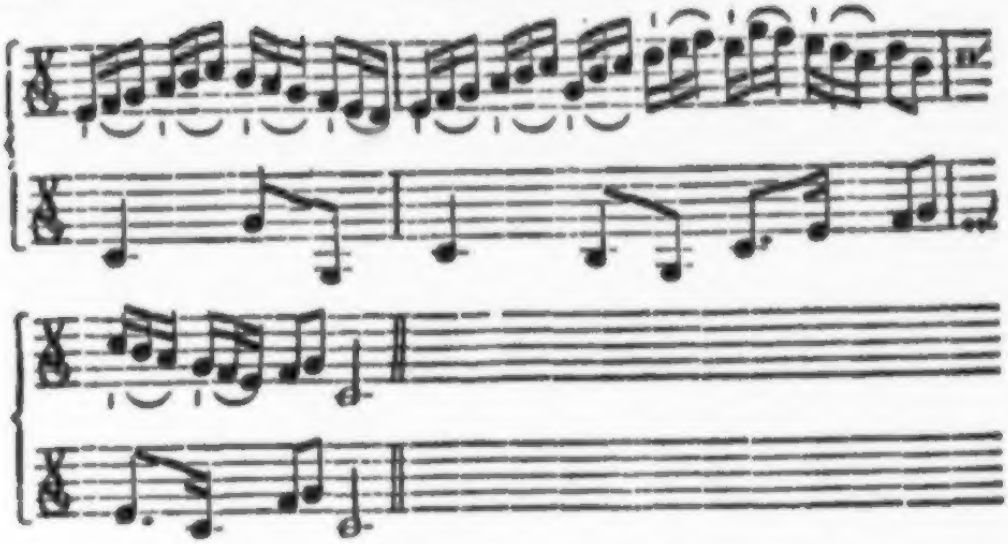
Nicht

Nicht nur in dieſem Exempel wo die (*) Zeichen ſind; ſondern auch in allen dergleichen Fällen muß anſtatt der leeren Seyte die tiefere Nebenſeyte mit dem vierten Finger gegriffen werden. Man iſt hierdurch der unbequemen Bewegung mit dem Bogen überhoben, und man erhält einen gleichern Ton; wie wir ſchon aus dem 13. §. des vorhergehenden Hauptſtückes wiſſen.

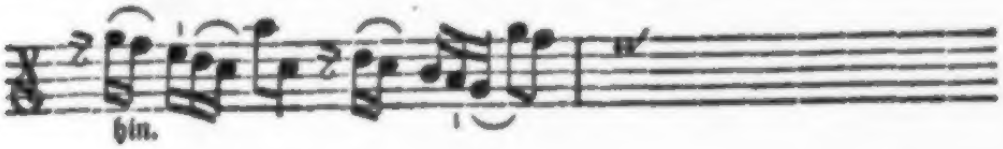
§. 6.

Ganz anders klingen die Triolen, wenn die erſte Note eines Dreyerls mit dem Herabſtriche ganz allein ſchnell weggeſpielet wird; die zwo andern aber im Hinaufſtriche zuſammen geſchliffen werden. Es muß aber bey dieſer, bey der vorhergehenden und bey allen nachfolgenden Veränderungen die Gleichheit der Noten des Spielenden einziges Augenwerk ſeyn. Hier iſt das Beyſpiel:





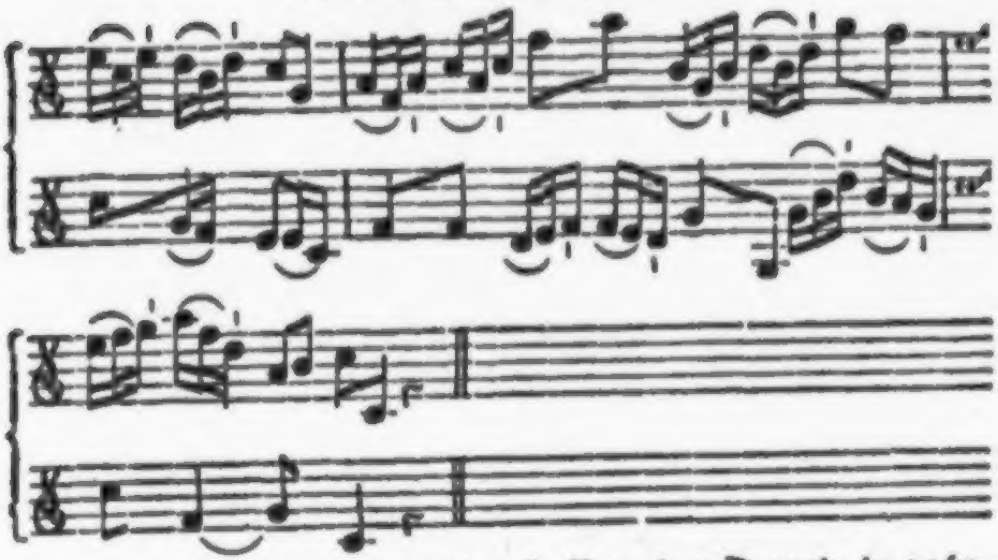
Es kann auch anſtatt der erſten Note eine Soepir ſtehen: Z. E.



§. 7.

Man kehre den Strich um, und ſchleife die zwo erſten Noten im Herabſtriche, und ſtoſſe die letzte im Hinaufſtriche nach der Anweiſung des folgenden Exempels.

Hier



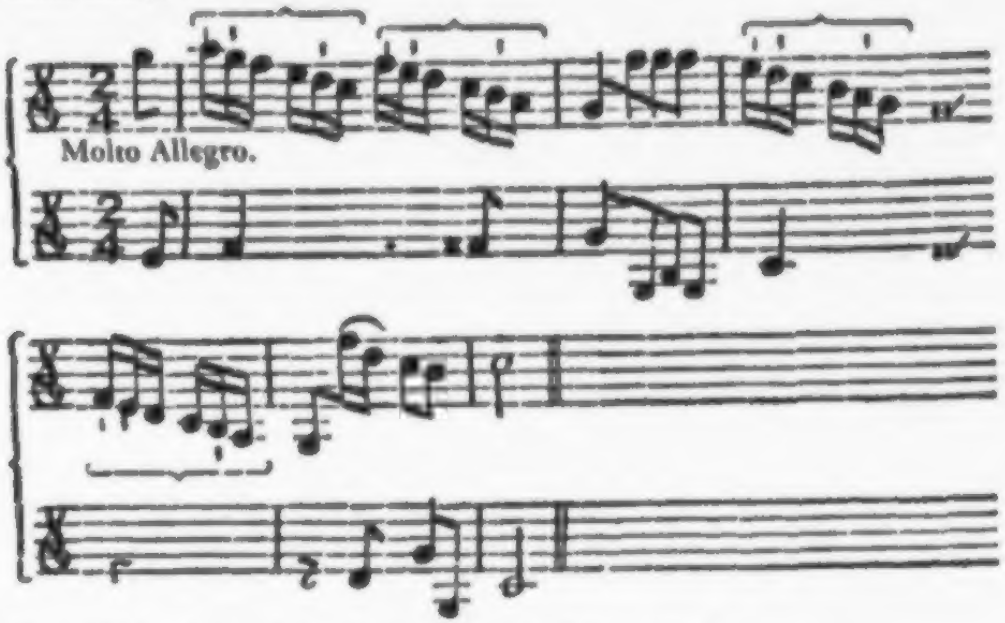
Hier muß ich erinnern, daß man die erſte Note eines Dreyerls im vorhergehenden Exempel des 6. §., und die lezte Note iedes Dreyerls in dem gegenwärtigen Beyſpiele zwar ſchnell wegſpielen, allein nicht mit einer übertriebenen Stärke, und zwar ſo närriſch abreiſſen ſolle, daß man ſich dadurch bey den Zuhörern lächerlich machet. Die, ſo dieſen Fehler an ſich haben, pflegen auch bey gewiſſen Figuren, und zwar z. E.

hier die erſte Note, oder auch aller Orten, wo ſie nur eine Note allein erwiſchen können, ſolche ſo poſſierlich weg zu zupfen, daß ſie jedermann gleich bey dem erſten Anblicke zum lachen bewegen.

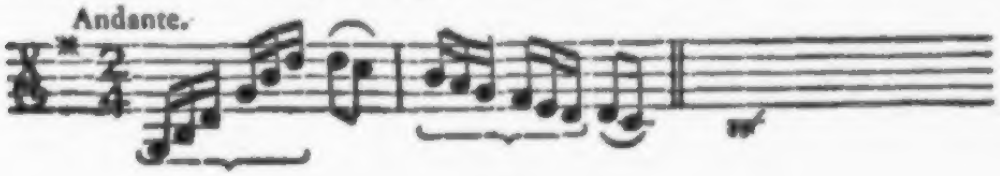
§. 8.

In geſchwinden Stücken muß man oft zwey Triolen, folglich 6. Noten in einem Striche zuſammen nehmen. Wenn alſo mehr Triolen auf einander folgen; ſo werden die erſten 6. Noten mit dem Herabſtriche, die andern 6. Noten aber mit dem Hinaufſtriche genommen. Man muß aber die erſte ieder 6.

Noten etwas ſtärker anſtoſſen, die übrigen 5. Noten ganz gelind daran ſchleifen, und alſo durch die vernehmliche Stärke die erſte von den übrigen fünff Noten unterſcheiden. Z. E.



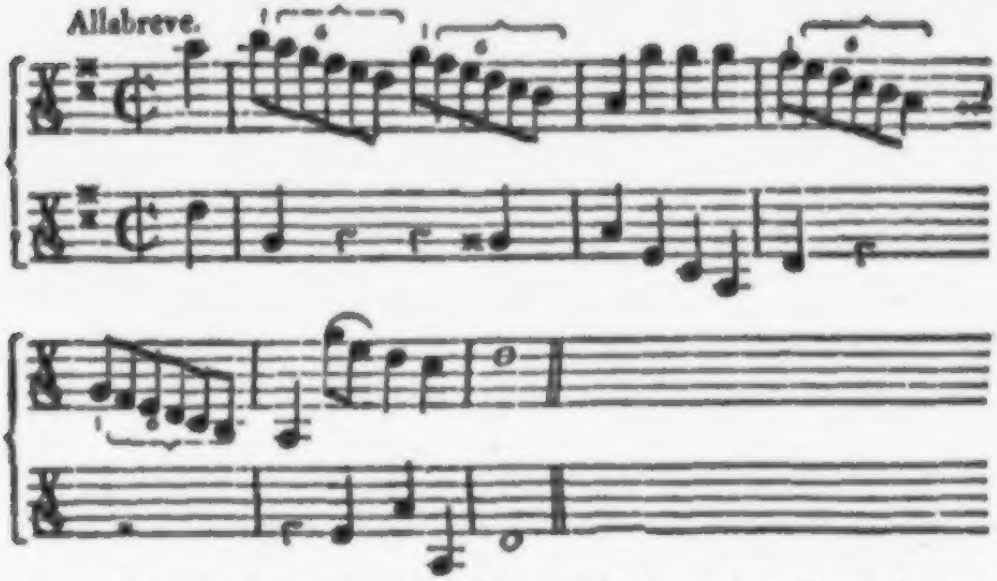
Es geſchieht aber auch oft in langſamen Stücken. Z. E.



§. 9.

Will man aber eine ſolche Paſſage mit Nachdruck und Geiſt abſpielen; ſo nehme man die erſte Note von 2. Triolen oder von 6. Noten mit dem Herabſtriche, die übrigen 5. Noten aber ſchleife man in dem Hinaufſtriche zuſammen. Z. E.

Damit



Damit ſich ein Anfänger auch an die Dreyerl in einer andern Tactesart, und an die unterſchiedliche Schreibart gewöhne; ſo ſind hier zwey Triolen zuſammen gehänget, mit der Zahl (6) bezeichnet, und in dem Allabreve Tact angebracht.

§. 10.

Wenn anſtatt der erſten Note zweyer Triolen eine Soopir hingeſetzet iſt; ſo werden die übrigen Noten mit gutem Erfolge in einem Hinaufſtriche zuſammen gezogen. In langſamen Stücken läßt dieſe Art ungemein gut; ſonderbar wenn die erſten zwo Noten etwas ſtärker angegriffen, die übrigen aber ohne den Bogen nachzudrücken oder aufzuheben ganz ſtill und gelind daran geſchliffen werden. Hier iſt ein Beyſpiel:

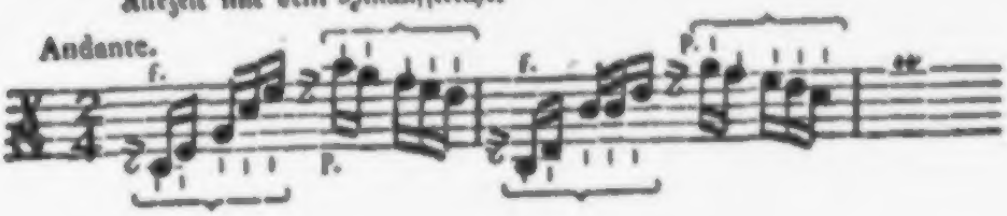
Allezeit mit dem Hinaufſtriche.

Man kann es auch verſuchen das erſte Viertheil mit dem Hinaufſtriche, das zweyte mit dem Herabſtriche zu nehmen.

§. 11.

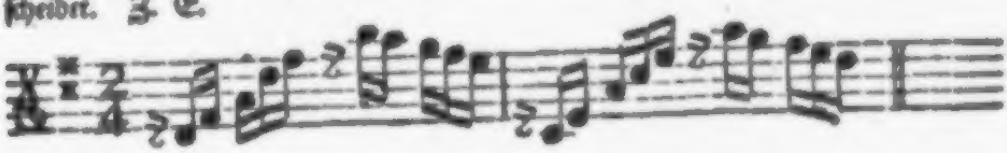
Es läſt ſich eine Paſſage zwar auf die vorige Art, doch wieder ganz anders vertragen: wenn man nämlich die 5. Noten in einem Hinaufſtriche abſtoſſet und iede durch einen kurzen Nachdruck unterſcheidet. Wie das vorige beweglich klinget: ſo läſt dieſi etwas kecker und hat mehr Geiſt; ſonderbar wenn es mit Stärke und Schwäche ausgezieret wird. Z. E.

Allezeit mit dem Hinaufſtriche.



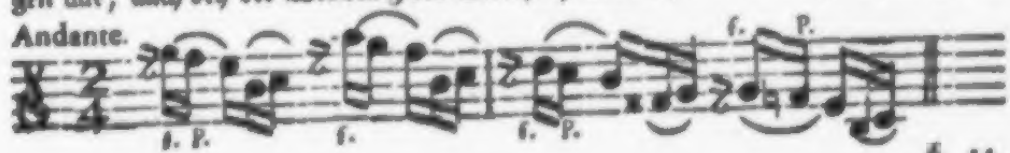
§. 12.

Will man hingegen eine ſolche Figur recht verächtlich und frech ausdrücken; ſo ſtoſſe man iede Note mit einem beſondern Bogenſtriche ſtark und kurz weg, welches den ganzen Vortrag ändert und von dem vorigen merklich unterſcheidet. Z. E.



§. 13.

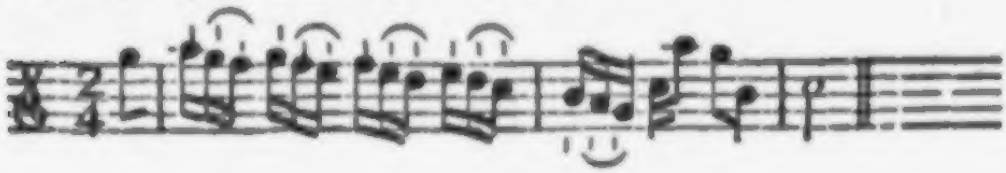
Wenn zwey Triolen, die ſingbar geſetzet ſind, mit einer Soopir anfangen; ſo kann man ſie ſehr artig und ſchmeichelend in einem verzogenen Striche vortragen: wenn man nämlich die erſte, zwote und dritte Note im Hinaufſtriche, die vierte, und fünfte aber im Herabſtriche zuſammen ſchleift. Man muß aber die erſte des Hinaufſtriches etwas ſtärker angreifen, und die übrigen alle, auch bey der Wendung des Striches, immer ſtiller daran ſchleifen. Z. E.



§. 14.

§. 14.

In einem mittlern Tempo, welches nicht zu langſam noch übertrieben iſt, kann man die erſte Note eines Dreyerls mit dem Herabſtriche allein, die zwote und dritte aber in dem Hinaufſtriche zuſammen nehmen; doch alſo: daß iede der zwo letzten Noten abgeſondert klinge. Dieß muß durch die Erhebung des Bogens geſchehen. Man beſehe das Exempel:



§. 15.

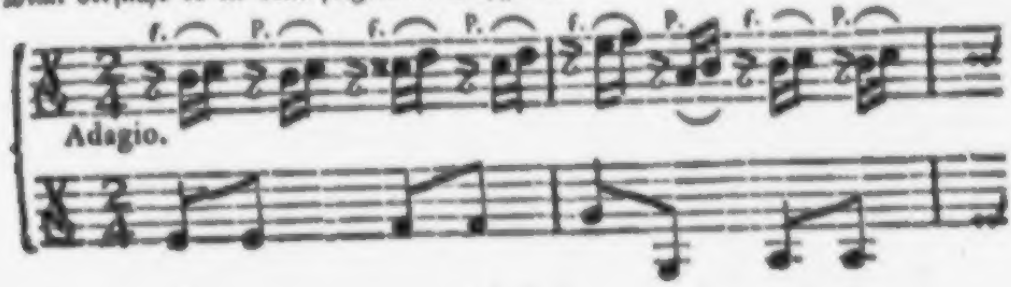
Man kann eine Veränderung machen, die man gleich von allen andern unterſcheidet: wenn man zwar drey Noten, aber nicht die gewöhnlichen drey, zuſammen ſchleifet; ſondern von iedem Dreyerl die zwote und dritte Note mit der erſten Note des darauf folgenden Dreyerls oder einer andern nachkommenden Figur verbindet. Man muß aber ſonderbar auf die Gleichheit der Triolen ſehen, und die Stärke oder den Nachdruck nicht am Anfange, ſondern am Ende des Bogens anbringen: ſonſt fällt dieſer Nachdruck auf den unrechten Ort, nämlich auf die zwote Note; da er doch auf die erſte Note fallen muß. Das Exempel wird es klärer machen.

§. 16.

Zur Nachahmung, oder zur Ausdrückung und Erregung dieſer oder jener Leidenſchaft werden auch ſolche Figuren erdacht, durch deren karactermäſſiges Abſpielen man der Natur am nächſten zu kommen glaubet. Wenn z. E. iedes Dreyerl mit einer Soopir anfängt; ſo kann ein klägliches Seufzen nicht beſſer ausgedrücket werden, als wenn die übrigen zwo Noten mit Abwechſelung des Forte und Piano im Hinaufſtriche zuſammen geſchliffen werden. Man muß

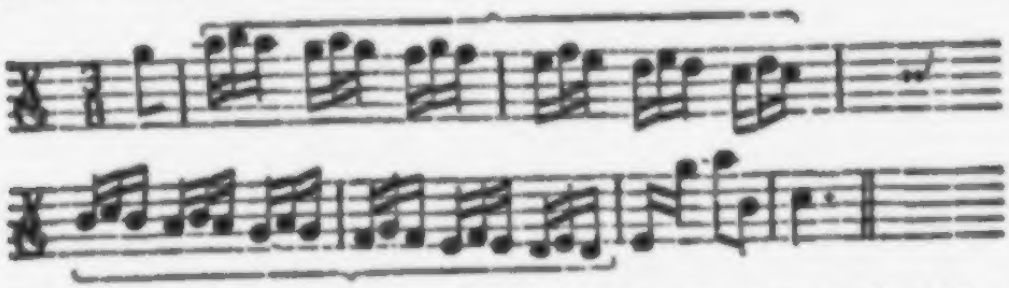
aber

aber den Strich mit einer ſehr mäßigen Stärke anfangen, und ganz ſtill enden. Man verſuche es in dem folgenden Beyſpiele.



§. 17.

Man kann auch viele Triolen in einem Bogenſtriche zuſammen ſchleifen; ſonderbar im geſchwinden Tempo. Z. E.



Die erſten 6. Triolen werden in dem Herabſtriche, die andern 6. aber in dem Hinaufſtriche, doch alſo geſpielet: daß die erſte Note eines iden Tactes durch den Nachdruck des Bogens mit einer Stärke bemerket wird. Man wird ſich übrigens auch noch wohl erinnern, was §. 5. wegen den mit (*) bemerkten Noten geſprochen worden. In dieſem Beyſpiele ſind auch ſolche Gänge; und man muß überhaupts wegen der leeren Seyten niemals eine Seyte verlaſſen; ſondern allezeit den vierten Finger brauchen.

§. 18.

Wenn man es noch anders abſpielen will; ſo darf man nur die erſte Note von 2. Triolen allein, die 4. folgenden Noten in einem Schleifer zuſammen, die

die letzte aber wieder ganz allein abgeigen: ſo hat man eine neue Veränderung.
3 E.

§. 19.

Dieß ſind nun jene Veränderungen der Triolen, die mir itzt beyfallen. Sie können in allen Gattungen des Tactes gebrauchet, und nach Erforderung der Umſtände bald beſonders bald vermiſcht angebracht werden. Man wird mir wohl vorwerfen: daß ich die bisher eingeſchalteten Beyſpiele nicht meiſtentheils in (C) Dur hätte ſetzen ſollen? Es iſt wahr, ſie ſind faſt alle in dem nämlichen Tone angebracht. Aber iſt es denn nicht beſſer, wenn ein Anfänger die diatoniſche Tonleiter ſich rechtſchaffen bekannt macht; als wenn er aus mehr Tonleitern zu ſpielen anfängt ohne eine derſelben vorher vom Grunde zu verſtehen? Iſt es einem Schüler nicht verträglicher, wenn er ſich in jener Tonleiter übet, wo die Intervallen ſchon natürlich liegen, und er folglich hierdurch alle Töne gut in das Gehör bekömmt; als wenn er bald aus dieſer bald aus jener Tonart ſpielet, aller Orten falſch greift, dadurch in eine Verwirrung geräth, und etwa gar ſo unglücklich wird, daß er das Falſche von dem Reinen nimmer unterſcheiden kann. Solche Leute kommen gemeiniglich dahin, daß ſie letztlich ſo gar ihre Violin rein zuſammen zu ſtimmen verlernen. Es giebt lebendige Beyſpiele hiervon.

Das ſiebende Hauptſtück.

Von den vielen Veränderungen des Bogenſtriches.

Des ſiebenden Hauptſtücks erſter Abſchnitt.

Von der Veränderung des Bogenſtriches bey gleichen Noten.

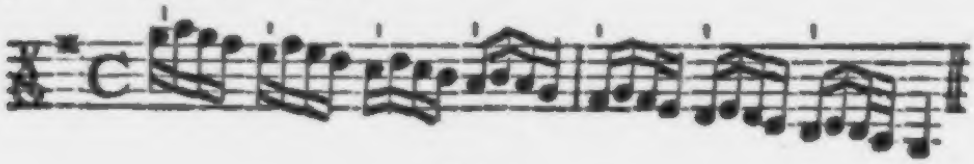
§. 1.

Daß der Bogenſtrich alles unterſcheide, haben wir ſchon in dem vorhergehenden Hauptſtücke in etwas eingeſehen. Das gegenwärtige wird uns gänzlich überzeugen, daß der Bogenſtrich die Noten belebe; daß er bald eine ganz modeſte, bald eine freche, bald eine ernſthafte, bald eine ſcherzhafte, itzt eine ſchmeichelnde, itzt eine geſetzte und erhabene, itzt eine traurige, itzt aber eine luſtige Melodie hervorbringe, und folglich dasjenige Mittelding ſey, durch deſſen vernünftigen Gebrauch wir die erſt angezeigten Affecten bey den Zuhörern zu erregen in den Stand geſetzet werden. Ich verſtehe, wenn der Componiſt eine vernünftige Wahl trifft; wenn er die ieder Leidenſchaft ähnlichen Melodien wählet, und den gehörigen Vortrag recht anzuzeigen weis. Oder wenn ein wohlgeübter Violiniſt ſelbſt eine geſunde Beurtheilungskraft beſitzet, die, ſo zu reden, ganz nacketen Noten mit Vernunft abzuſpielen; und wenn er ſich bemühet den Affect zu finden, und die hier folgenden Strichaten am rechten Orte anzubringen.

§. 2.

§. 2.

Gleiche nach einander fortlaufende Noten ſind ſchon vieler Veränderung unterworfen. Ich will eine einzige Paſſage zum Grunde legen, welche man anfangs ganz platt wegſpielen, und iede Note mit ihrem eigenen Bogenſtriche beſonder vortragen mag. Man befleiſſige ſich einer genauen Gleichheit, und bemerke die erſte Note eines ieden Viertheiles mit einer Stärke, welche den ganzen Vortrag begeiſtert. Z. E.



§. 3.

Wenn zwo und zwo Noten mit dem Herabſtriche und Hinaufſtriche zuſammen geſchliffen werden; ſo hat man gleich eine Veränderung. Z. E.

u. ſ. f.

Die erſte zweer in einem Striche zuſammen kommender Noten wird etwas ſtärker angegriffen, auch etwas länger angehalten; die zwote aber ganz ſtill und etwas ſpäter daran geſchliffen. Dieſe Art des Vortrages befördert den guten Geſchmack durch das Singbare; und es hindert das Fortreiben durch das Zurückhalten.

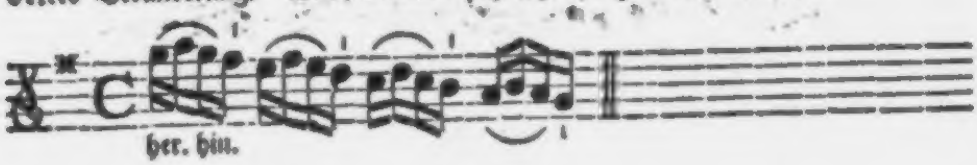
§. 4.

Man nehme die erſte Note mit dem Herabſtriche allein; die 3. folgenden aber ſchleife man in einem Hinaufſtriche zuſammen: ſo hat man eine zwote Veränderung. Z. E.

Man vergeſſe aber die Gleichheit der 4. Noten nicht; ſonſt möchten etwa die 3. letzten Noten gar wie Triolen klingen und alſo vorgetragen werden:

§. 5.

Schleift man die erſten 3. Noten in dem Herabſtriche zuſammen, und nimmt die vierte in dem Hinaufſtriche abgeſondert und allein; ſo entſtehet eine dritte Veränderung. Man erinnere ſich aber allezeit der Gleichheit.



§. 6.

Es erwächst eine vierte Veränderung, wenn die erſten zwo Noten in dem Herabſtriche zuſammen geſchliffen werden; iede der zwo folgenden hingegen mit ihrem beſondern Striche ſchnell weg geſpielet und abgeſtoſſen wird. Dieſe Art wird meiſtentheils im geſchwinden Zeitmaaſe gebrauchet; und es iſt als eine Ausnahme der im 9. §. des vierten Hauptſtückes angebrachten Strichregel anzuſehen: weil ſich das erſte Viertheil zwar mit dem Herabſtriche, das zweyte aber mit dem Hinaufſtriche u. ſ. f. anfängt. Z. E.

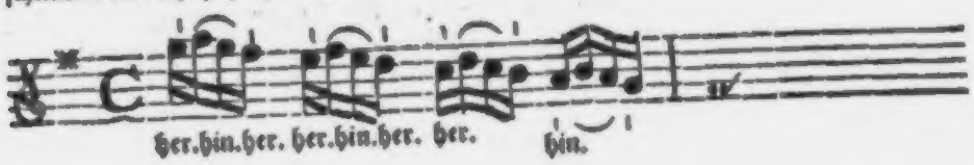
§. 7.

Nimmt man nun die dritte und vierte Note auch in einem Bogenſtriche zuſammen; doch alſo, daß die erſten zwo Noten, wie im vorhergehenden Paragraph, herunter geſchliffen, die zwo letzten aber in dem Hinaufſtriche mit Erhebung des Bogens abgeſondert vorgetragen werden: ſo hat man eine fünfte Veränderung. Z. E.

§. 8.

§. 8.

Eine ſechſte Veränderung erhält man, wenn man die erſte Note im Herabſtriche ganz allein ſchnell abſtößt; die zwote und dritte in dem Hinaufſtriche zuſammen ſchleifet; die vierte aber im Herabſtriche wieder beſonders und ſchnell weg ſpielet. Auch hier fängt ſich das zweyte und vierte Viertheil, wider die im 9. §. des vierten Hauptſtückes vorgeſchriebene Regel, mit dem Hinaufſtriche an. Man ſpiele die erſte und letzte Note iedes Viertheiles mit einem ſchnellen Stri'e; ſonſt entſtehet eine Ungleichheit des Zeitmaaſes.



§. 9.

Es läßt ſich eine ſolche Paſſage auch artig vortragen, wenn man die erſte Note mit dem Herabſtriche abſtößt; die zwote und dritte mit dem Hinaufſtriche zuſammen ſchleifet; die letzte aber mit der erſten des folgenden Viertheils durch den Herabſtrich in einem Schleifer verbindet, und ſo immer fortfährt, daß ſo gar die letzte Note an die vorletzte geſchliffen wird. Dieß mag die ſiebende Veränderung ſeyn.

§. 10.

Man kann ferner die 4. Sechzehntheilnoten des erſten Viertheils in dem Herabſtriche, die viere des zweyten Viertheils hingegen in dem Hinaufſtriche zuſammen

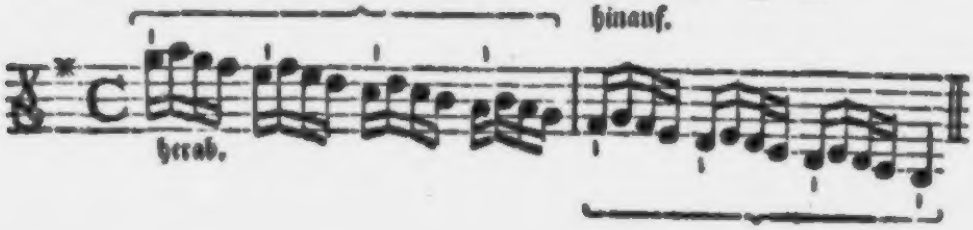
ſammen ſchleifen, und ſo immer fortfahren. Dieß giebt eine achte Veränderung. Man muß aber die erſte Note eines ieden Viertheils durch die Stärke unterſcheiden.

§. 11.

Es giebt gleich eine neue und neunte Veränderung, wenn man das erſte und zweyte Viertheil, folglich 8. Noten in dem Herabſtriche; das dritte und vierte Viertheil aber, als die andern 8. Noten, in dem Hinaufſtriche doch alſo zuſammen ſchleifet, daß die erſte Note eines ieden Viertheils durch einen ſtarken Nachdruck des Geigebogens bemerket, und von den übrigen unterſchieden wird. Die Gleichheit des Zeitmaaſes wird hierdurch befördert; der Vortrag wird deutlicher und viel lebhafter; und der Violiniſt gewöhnet ſich dadurch an einen langen Bogenſtrich. Hier iſt das Beyſpiel:

§. 12.

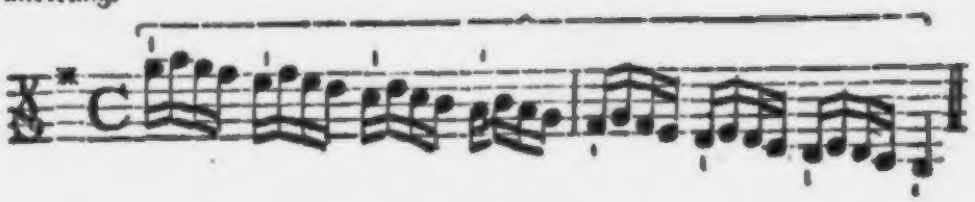
In einem recht geſchwinden Zeitmaaſe, und um eine neue Uebung und zehnte Veränderung zu machen, mag man auch gar einen ganzen Tact an einem Striche wegſpielen. Man muß aber auch hier wie in der vorigen Art die erſte Note eines ieden Viertheils mit einem Nachdruck bemerken. Z. E.



§. 13.

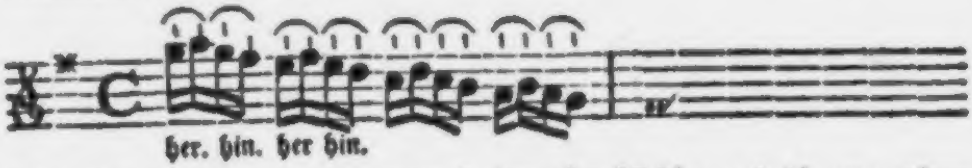
§. 13.

Will man ſich nun aber an einen recht langen Bogenſtrich gewöhnen; will man viele Noten in einem Striche mit Nachdruck, Deutlichkeit und Gleichheit vorzutragen lernen, und folglich ſich recht Meiſter ſeines Bogens machen: ſo kann man mit groſſem Nutzen dieſe ganze Paſſage an einem einzigen Bogenſtriche bald hinauf, bald herunter abſpielen. Man vergeſſe aber nicht bey der erſten Note eines ieden Viertheiles den Nachdruck anzubringen, welcher iedes Viertheil von dem andern deutlich unterſcheiden muß. Dieß iſt die eilfte Veränderung.



§. 14.

Wenn man nun ſo viele Noten in einem Bogenſtriche zuſammen zu ſchleifen ſich recht geübet hat; ſo muß man auch lernen den Bogen aufheben und mehrere Noten in einem Striche abgeſondert vortragen: welches eine zwölfte Veränderung giebt. Z. E.



her. hin. her hin.

Die erſten zwo Noten werden zwar in dem Herabſtriche, und die zwo andern in dem Hinaufſtriche genommen: doch werden ſie nicht geſchliffen; ſondern ſie werden durch die Erhebung des Bogens von einander getrennet und abgeſtoſſen.

§. 15.

Eben alſo kann man auch die erſte Note mit dem Herabſtriche nehmen; die übrigen 3. hingegen in einem Striche abſtoſſen. Welches die dreyzehnte Abänderung ſeyn mag.

§. 16.

§. 16.

Will man es das **vierzehntemal** abändern, ſo darf man nur die 4. Noten des erſten Viertheils in dem Herabſtriche zuſammen ſchleifen; die 4. Noten des zweyten Viertheils hingegen in dem Hinaufſtriche abgeſondert vortragen. Man vergeſſe aber die Gleichheit des Zeitmaaſes nicht: denn bey dem zweyten und vierten Viertheile kann man gar leicht in das Eilen gerathen. Hier iſt das Beyſpiel:

§. 17.

Hat man in den **Paragraphen** 11, 12 und 13 einen ganzen, ja gar zweene Tacte in einem Schleifer weg zu ſpielen geübet; ſo muß man auch viele Noten an einem Bogenſtriche abſtoſſen lernen. Man ſchleife alſo das erſte Viertheil in dem Herabſtriche; die 12. Noten der übrigen 3. Viertheile hingegen ſpiele man zwar an einem Hinaufſtriche, man trenne und unterſcheide ſie aber durch eine geſchwinde Erhebung des Bogens. Hier hat man eine **fünfzehnte** Abänderung.

Dieſe Art des Vortrags wird einem Anfänger etwas ſchwer kommen. Es gehört eine gewiſſe Mäſſigung der rechten Hand dazu, und eine Zurückhaltung des Bogens, die mehr gezeiget, und durch die Uebung ſelbſt gefunden, als mit Worten

Worten kann erkläret werden. Die Schwere eines Geigebogens trägt vieles bey; nicht weniger die Länge oder Kürze. Ein ſchwerer und langer Bogen muß leichter geführet, und etwas weniger zurück gehalten werden; ein leichter und kurzer Bogen wird mehr niedergedrückt und mehr zurücke gehalten. Die rechte Hand muß überhaupts hierbey ein bischen ſteif gemacht, das Anhalten und Nachlaſſen derſelben aber muß nach der Schwere und Länge oder nach der Leichtigkeit und Kürze des Bogens gemäſſiget werden. Die Noten müſſen in einem gleichen Tempo, und mit gleicher Kraft ausgedrücket und nicht übereilet oder, ſo zu reden, verſchlucket werden. Abſonderlich aber muß man den Bogen ſo einzuhalten und zu führen wiſſen, daß gegen das Ende des zweyten Tactes noch ſo viel Kraft zurücke bleibt, die am Ende dieſer Paſſage ſtehende Viertheilnote (G) an dem nämlichen Striche mit einer merklichen Stärke zu unterſcheiden.

§. 18.

Endlich kann man auch noch eine ſechzehente Veränderung machen. Wenn man nämlich die erſte Note mit dem Herabſtriche beſonder abgeiget; und die 3. folgenden zwar in einem Hinaufſtriche zuſammen nimmt, die zweite und dritte aber zuſammen ſchleifet, die vierte hingegen durch eine geſchwinde Erhebung des Bogens abſtößt. Z. E.

her. hin.

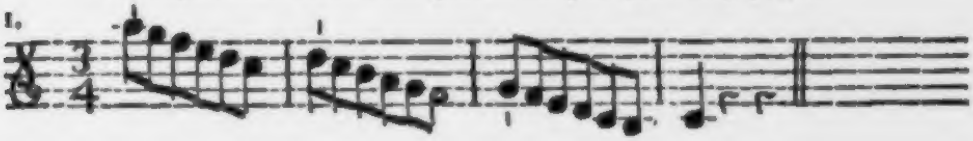
Doch läßt dieſe Art des Vortrags beſſer, wenn die Noten mehr von einander entfernet, oder, ſo zu reden, ſpringend geſetzet ſind. Z. E.

§. 19.

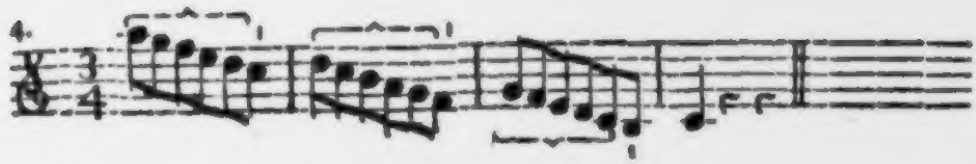
Man muß aber nicht glauben, als könnte man dergleichen Veränderungen nur im gleichen Zeitmaaſe anbringen. In dem ungleichen Zeitmaaſe kann

kann man die nämlichen und noch viele andere machen. Ich will, was mir beyfällt, herſetzen: doch hoffe ich, man wird aus den vorhergehenden vielen Beyſpielen und deren Bezeichnungen ſo viel erlernet haben, daß man die folgenden Exempel, ohne einer fernern Erklärung, nach den darauf geſetzten Zeichen wegzuſpielen keinen Anſtand haben wird. Zum Ueberfluſſe will ich noch ſagen, daß man iede der unbezeichneten Noten mit ihrem eigenen Striche abgeigen, die mit kleinen Strichen markierten Noten ſchnell wegſpielen, die mit dem Halbcirkel bezeichneten Noten in einem Striche zuſammen ſchleifen und die nebſt dem Cirkel auch mit kleinen Strichen bemerkten Noten zwar an einem Striche, doch mit Erhebung des Bogens abgeſtoſſen vortragen muß.

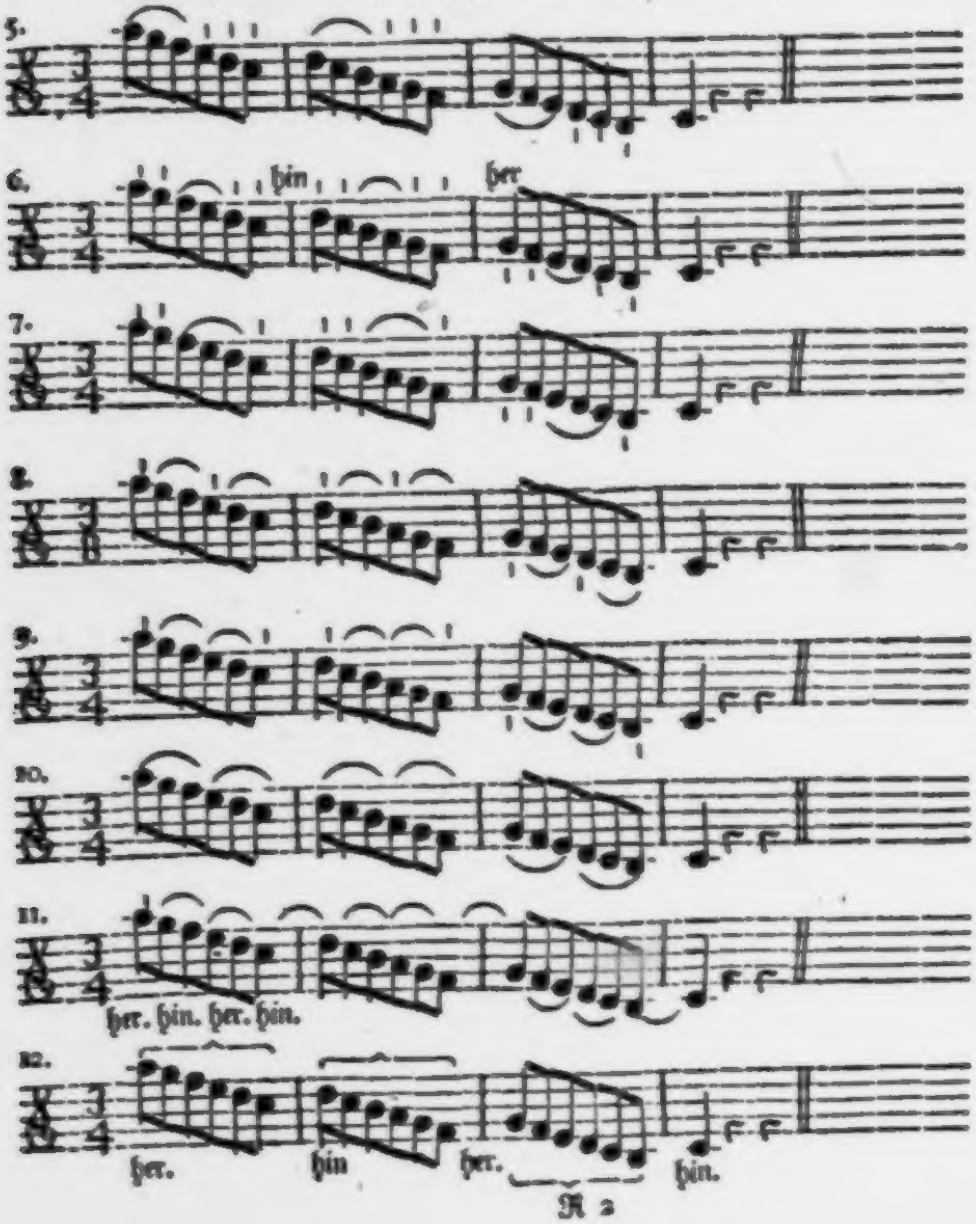
Die erſte Note iedes Viertheils wird hier ſtark angegriffen.



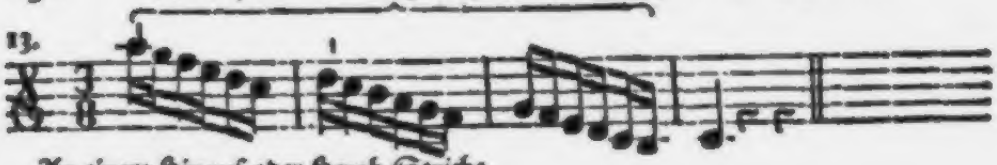
Der Strich wird hier immer hin und her gezogen.



5.

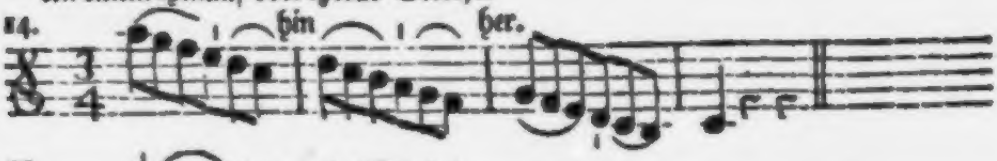

5.
6.
hin
her
7.
8.
9.
10.
11.
her. hin. her. hin.
12.
her.
hin
her.
hin.

13.

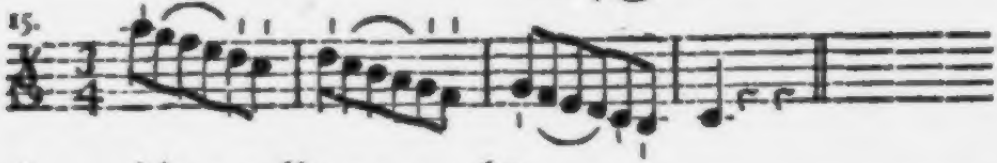


An einem Hinauf-oder Herab-Striche.

14.

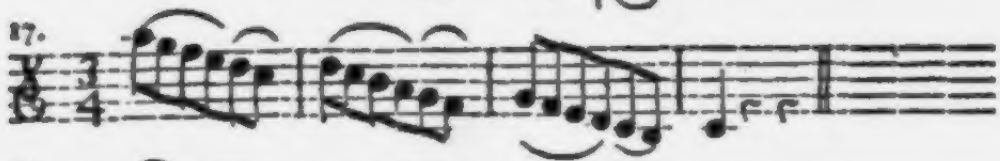


15.

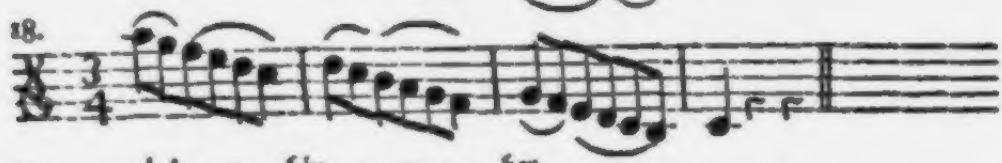


16.

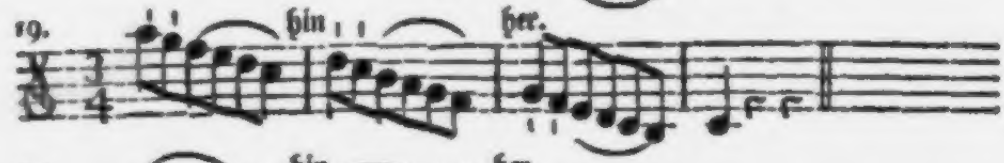
17.



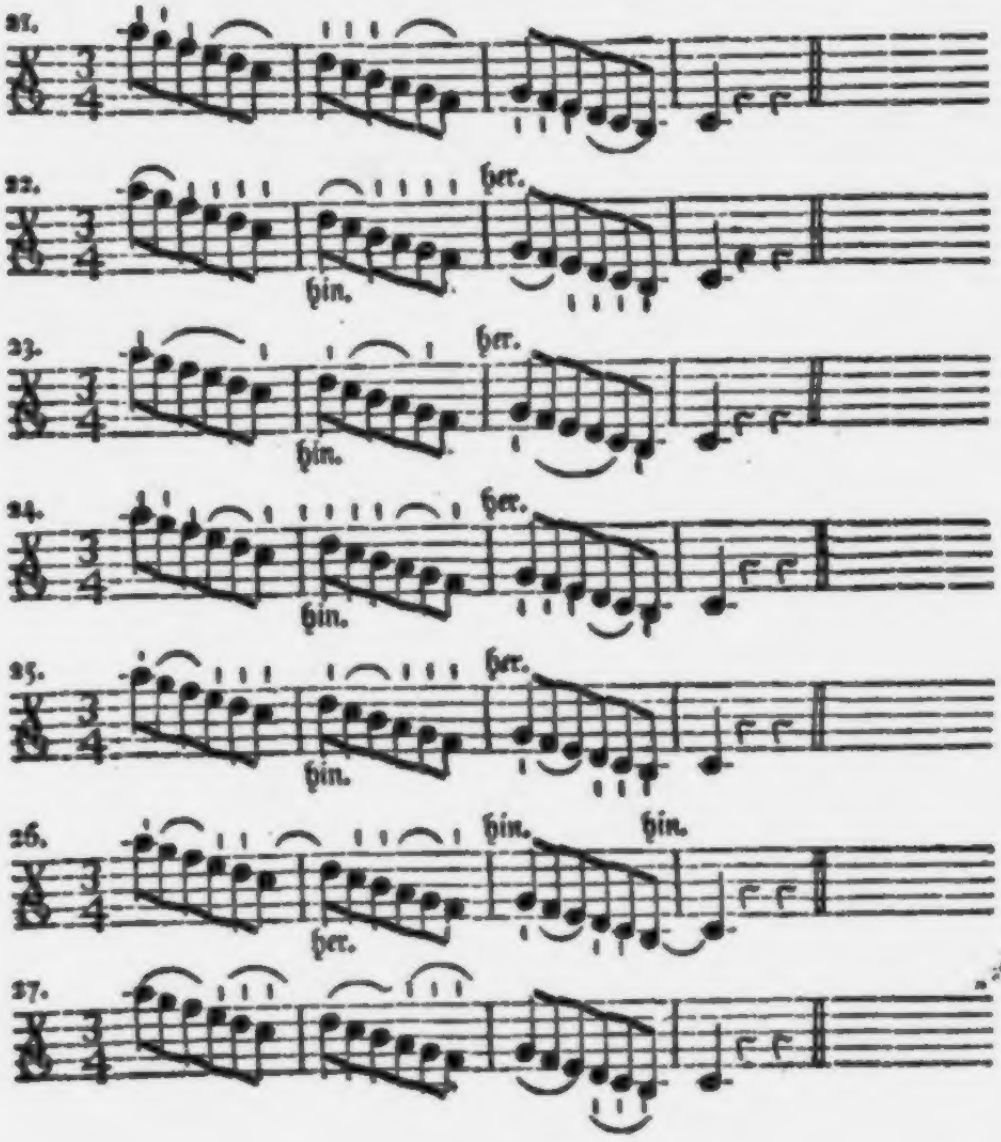
18.

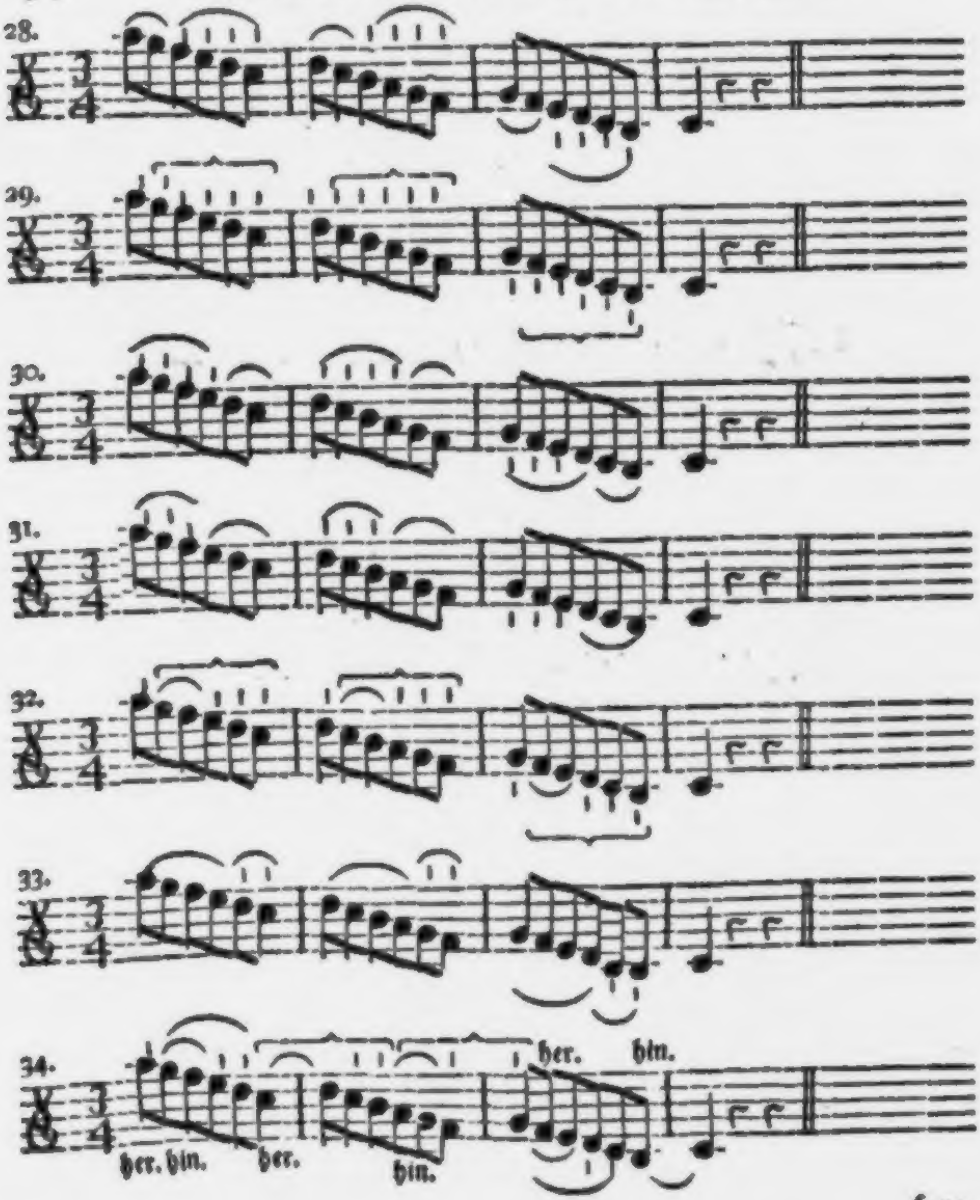


19.



20.


21.
22.
her.
hin.
23.
her.
hin.
24.
her.
hin.
25.
her.
hin.
26.
hin.
hin.
her.
27.



§. 20.

§. 20.

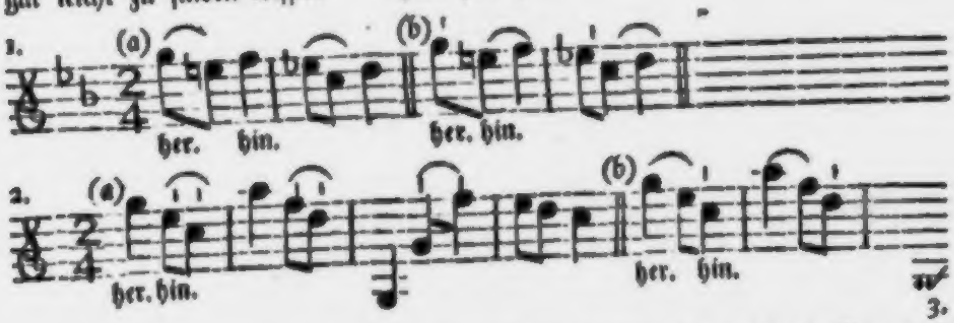
Es iſt aber nicht genug, daß man dergleichen Figuren nach der angezeigten Strichart platt wegſpiele: man muß ſie auch ſo vortragen, daß die Veränderung gleich in die Ohren fällt. Freylich gehörte eine dergleichen Lehre des ſchmackhaften Vortrags in eine eigene Abhandlung: Von dem guten muſikaliſchen Geſchmack. Allein warum ſoll man denn nicht bey guter Gelegenheit auch etwas vom guten Geſchmack mitnehmen, und den Schüler an einen ſingbaren Vortrag gewöhnen? Ein Anfänger wird dadurch geſchickter die Regeln des Geſchmackes ſeiner Zeit beſſer einzuſehen; und der Lehrmeiſter hat alsdann nur halbe Mühe ſolche ihm beyzubringen. Wenn nun in einem muſikaliſchen Stücke 2. 3. 4. und noch mehr Noten durch den Halbcirkel zuſammen verbunden werden, daß man daraus erkennet, der Componiſt wolle ſolche Noten nicht abgeſondert ſondern in einem Schleifer ſingbar vorgetragen wiſſen: ſo muß man die erſte ſolcher vereinbarten Noten etwas ſtärker angreifen, die übrigen aber ganz gelind und immer etwas ſtiller daran ſchleifen. Man verſuche es in den vorigen Beyſpielen. Man wird ſehen, daß die Stärke bald auf das erſte, bald auf das andere oder dritte Viertheil, ja oft ſogar auf die zwote Helfte des erſten, zwoten oder dritten Viertheils fällt. Dieß verändert nun unſtreitig den ganzen Vortrag: und man handelt ſehr vernünftig, wenn man dieſe und dergleichen Paſſagen, ſonderheitlich die vier und dreyſſigſte, anfangs recht langſam abſpielet; um ſich die Art ieder Veränderung rechtſchaffen bekannt, nachdem aber erſt durch eine fleiſſige Ubung geläufiger zu machen.

Des ſiebenden Hauptſtücks zweyter Abſchnitt.

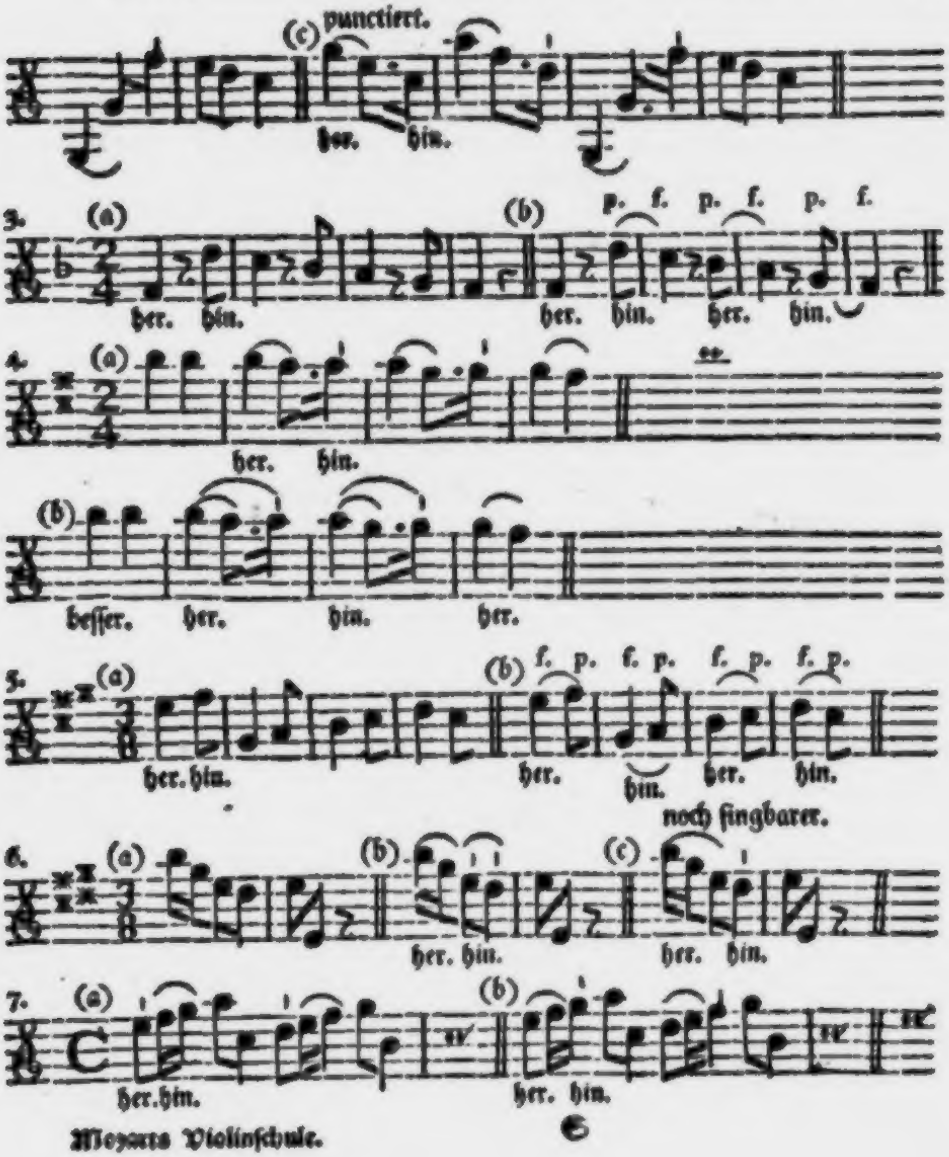
Von der Veränderung des Bogenſtriches bey Figuren, die aus unterſchiedlichen und ungleichen Noten zuſammen geſetzet ſind.

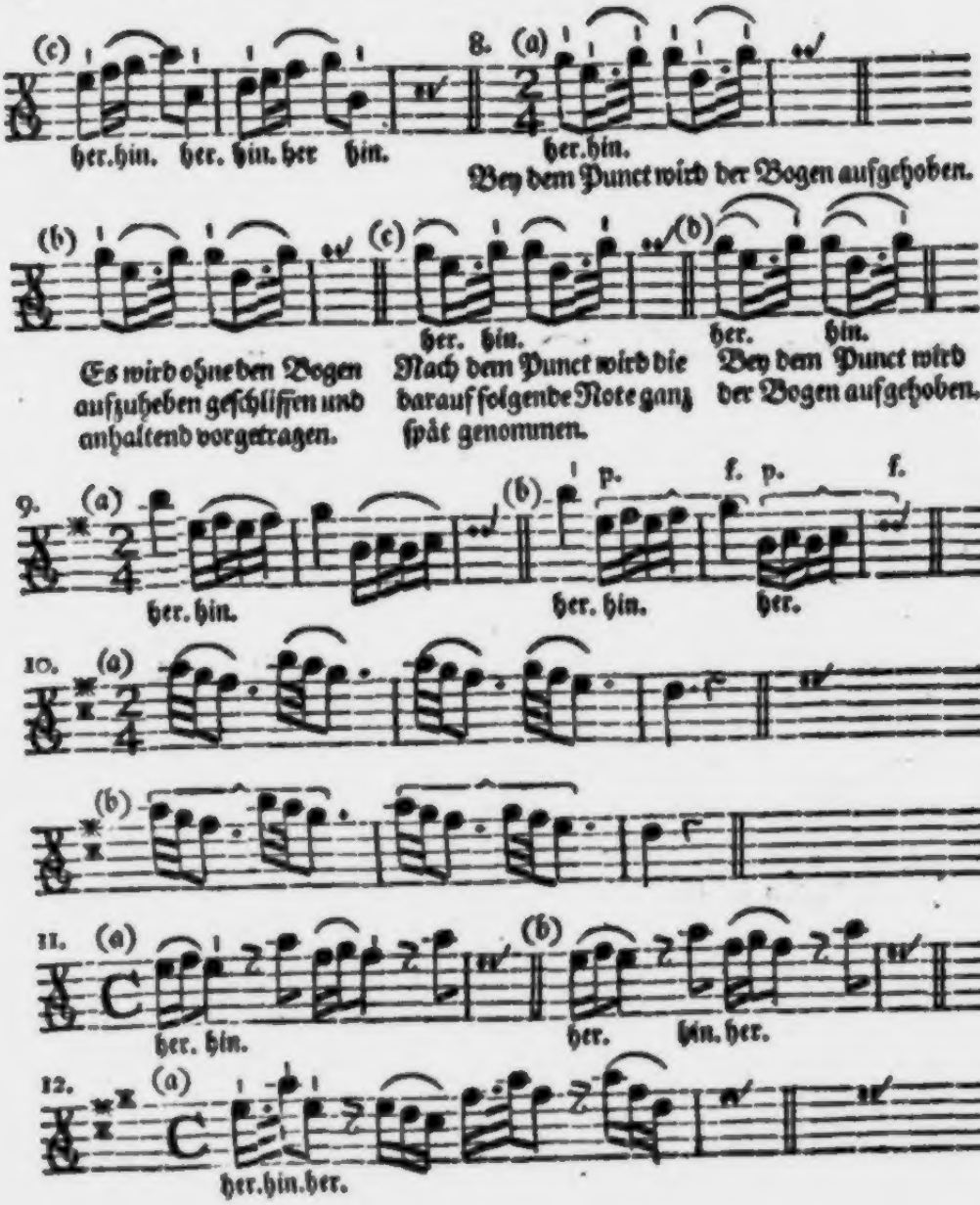
§. 1.

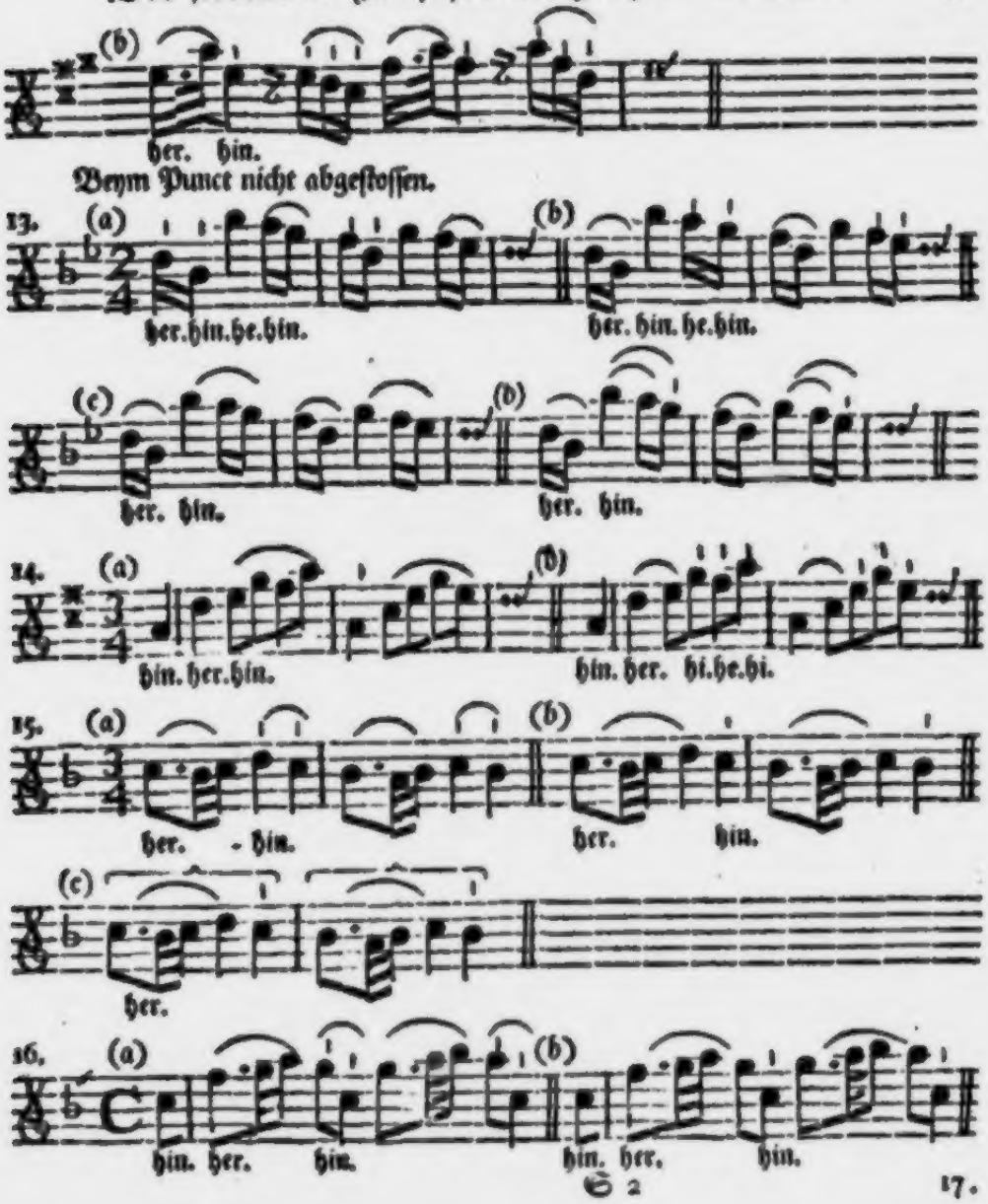
Daß ein melodiſches Stück nicht aus pur lauter gleichen Noten zuſammen geſetzet iſt, dieß weis ein ieder. Man muß demnach auch lernen, wie man die aus ungleichen Noten zuſammen gefügten Figuren nach der Anzeige eines vernünftigen Componiſten (a) abſpielen ſolle. Es giebt derſelben aber ſo viele, daß es nicht möglich iſt ſich aller zu erinnern. Ich will, was mir beyfällt, gleich nach einander herſetzen. Wenn ein Anfänger dieſe alle richtig wegſpielet; dann wird er ſich in andere dergleichen Sätze gar leicht zu finden wiſſen. Hier ſind ſie.

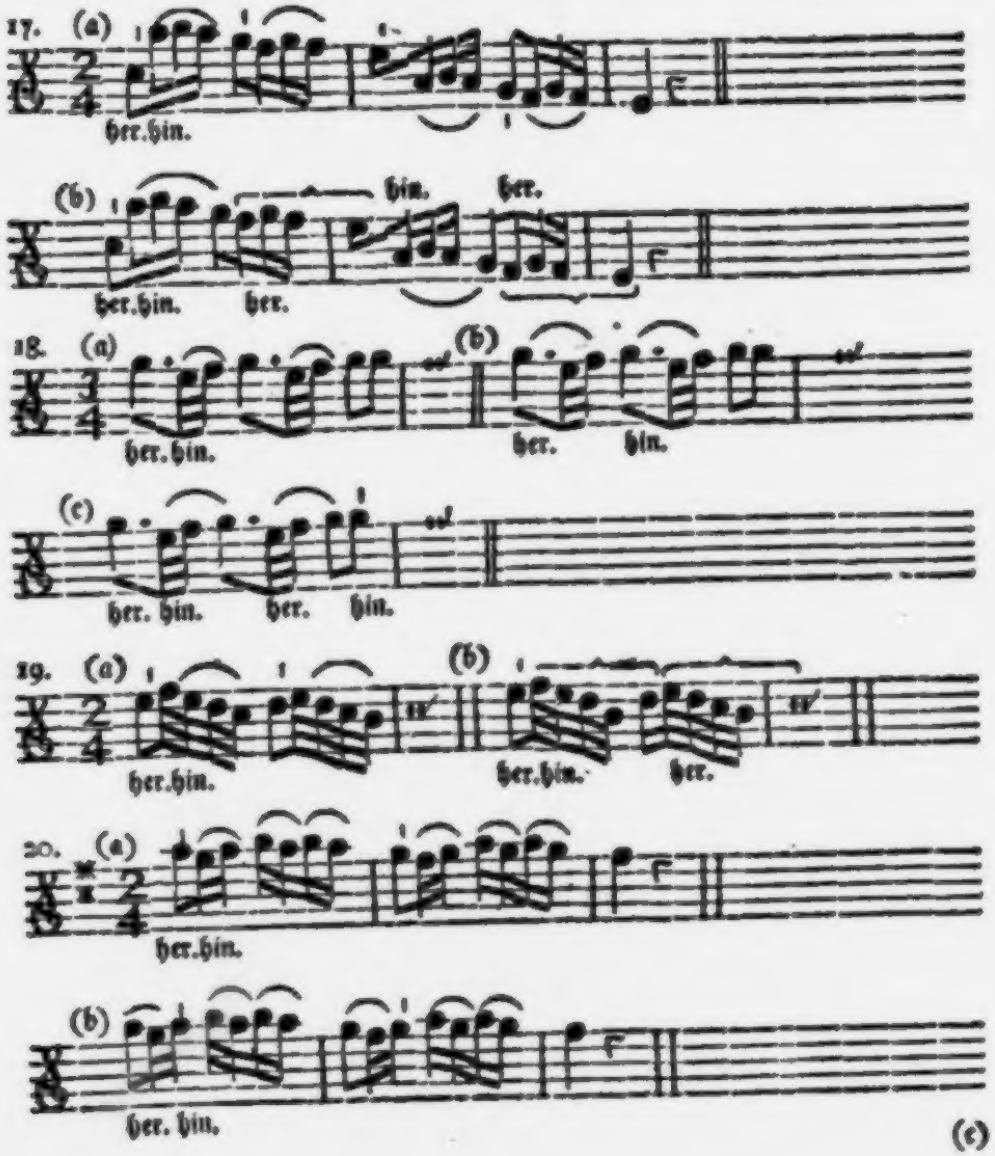


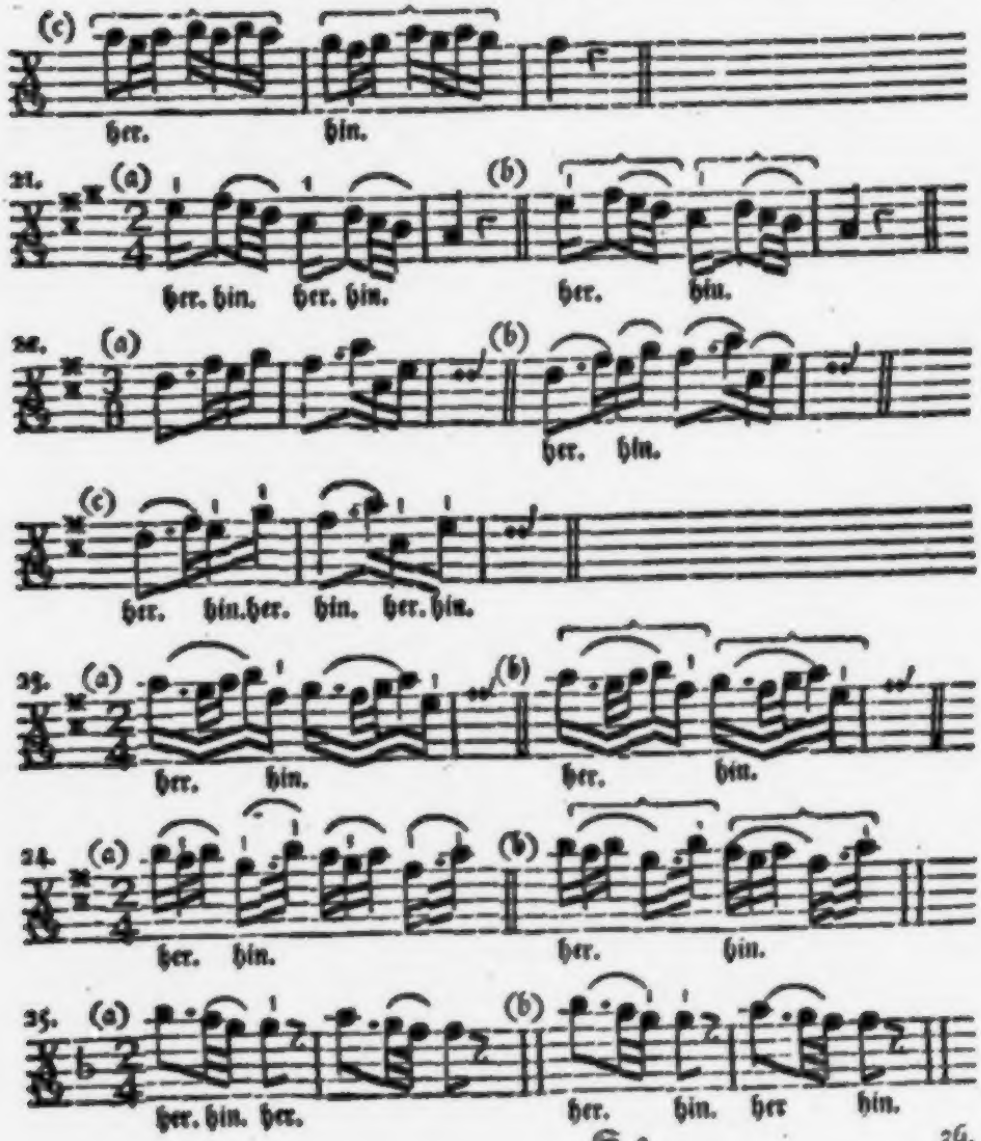
(a) Es giebt leider ſolche Halbcomponiſten genug, die ſelbſt die Art eines guten Vortrags entweder nicht anzuzeigen wiſſen, oder den Fleck neben das Loch ſetzen. Von ſolchen Stümpern iſt die Rede nicht: in ſolchem Falle kömmt es auf die gute Beurtheilungskraft eines Violniſten an.

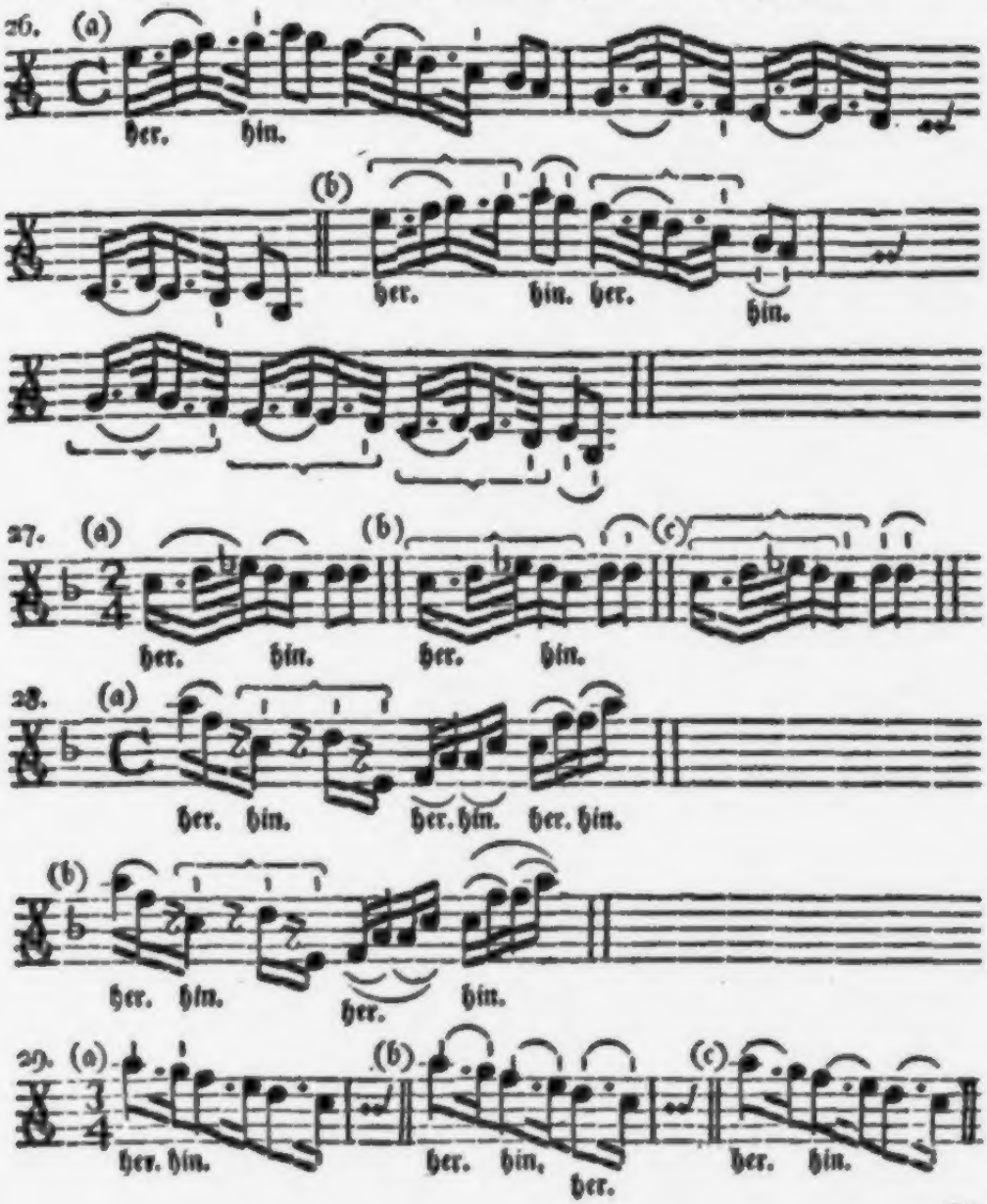

(c) punctiert.
her. hin.
3.
(a)
her. hin.
(b)
p. f. p. f. p. f.
her. hin. her. hin.
4.
(a)
her. hin.
(b)
beſſer. her. hin. her.
5.
(a)
her. hin.
(b)
f. p. f. p. f. p. f. p.
her. hin. her. hin.
noch ſingbarer.
6.
(a)
(b)
her. hin.
(c)
her. hin.
7.
(a)
her. hin.
(b)
her. hin.

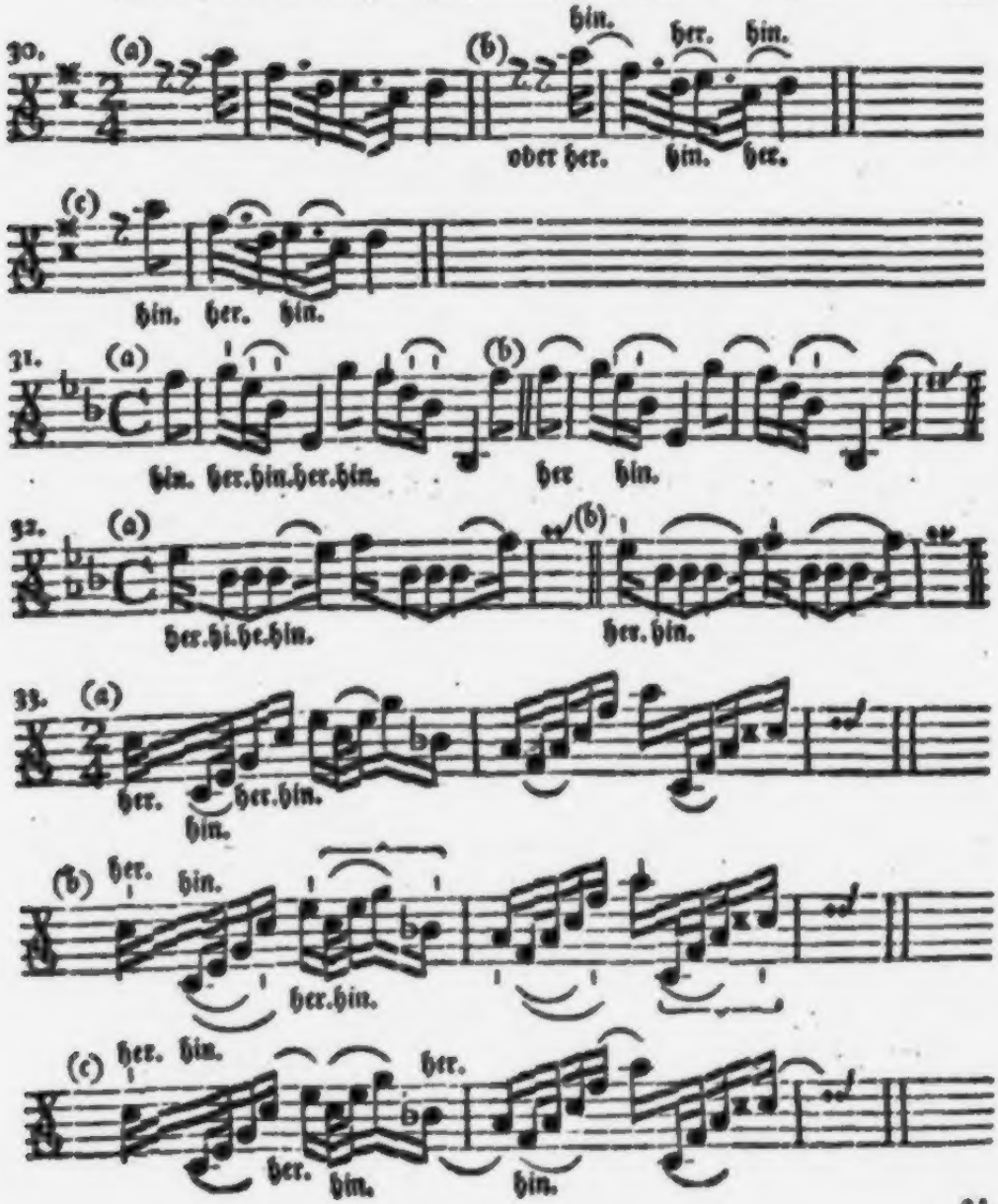

(c)
her.hin. her. hin. her hin.
8. (a)
her.hin.
Bey dem Punct wird der Bogen aufgehoben.
(b)
Es wird ohne den Bogen aufzuheben geſchliffen und anhaltend vorgetragen.
(c)
her. hin.
Nach dem Punct wird die darauf folgende Note ganz ſpät genommen.
(b)
her. hin.
Bey dem Punct wird der Bogen aufgehoben.
9. (a)
her. hin.
(b)
p. f. p. f.
her. hin.
her.
10. (a)
(b)
11. (a)
her. hin.
(b)
her. hin. her.
12. (a)
her.hin.her.


(b)
her. hin.
Beym Punct nicht abgeſtoſſen.
13.
(a)
her. hin. he. hin.
(b)
her. hin. he. hin.
(c)
her. hin.
(b)
her. hin.
14.
(a)
hin. her. hin.
(b)
hin. her. hi. he. hi.
15.
(a)
her. - hin.
(b)
her. hin.
(c)
her.
16.
(a)
hin. her. hin.
(b)
hin. her. hin.


17. (a)
her. hin.
(b)
hin.
her.
her. hin.
her.
18. (a)
her. hin.
(b)
her.
hin.
(c)
her. hin.
her.
hin.
19. (a)
her. hin.
(b)
her. hin.
her.
20. (a)
her. hin.
(b)
her. hin.
(c)


(c)
her.
hin.
21.
(a)
(b)
her. hin. her. hin.
her.
hin.
22.
(a)
(b)
her. hin.
(c)
her. hin. her. hin. her. hin.
23.
(a)
(b)
her.
hin.
her.
hin.
24.
(a)
(b)
her. hin.
her.
hin.
25.
(a)
(b)
her. hin. her.
her.
hin.
her
hin.


26. (a)
her. hin.
(b)
her. hin. her.
hin.
27. (a)
(b)
(c)
her. hin. her. hin.
28. (a)
her. hin. her. hin. her. hin.
(b)
her. hin.
her. hin.
29. (a)
(b)
(c)
her. hin.
her. hin. her.
her. hin.


30.
(a)
(b)
hin.
her. hin.
oder her. hin. her.
(c)
hin. her. hin.
31.
(a)
(b)
hin. her.hin.her.hin.
her hin.
32.
(a)
(b)
her.hi.he.hin.
her. hin.
33.
(a)
her.
her.hin.
hin.
(b)
her. hin.
her.hin.
(c)
her. hin.
her.
her. hin.
hin.

34.

34.

Hier werden mehrere Noten an einem Bogenſtriche vorgetragen.

§. 2.

Bey allen dieſen Paſſagen und derſelben Abänderung will ich, wie allemal, die Gleichheit des Zeitmaaſes recht ſehr empfohlen haben. Man kann gar bald im Tempo irren: und man eilet nicht leichter, als bey den punctirten Noten, wenn man die Zeit des Puncts nicht aushält. Man thut demnach allezeit beſſer, wenn man die nach dem Puncte folgende Note etwas ſpäter ergreift. Denn bey den Noten, die durch die Erhebung des Bogens abzuſtoſſen ſind, wird der Vortrag lebhafter; wie bey N. 2. (c). N. 4. (a). und (b). N. 8. (a). (c). und (d). N. 12. (a). N. 24. (a). und (b). N. 26. allezeit bey der zwoten punctirten Note in (a). und (b). Bey geſchliffenen Noten hingegen wird der Vortrag nahrhaft, ſingbar und angenehm. Man muß aber die punctirte Note nicht nur allein lange anhalten; ſondern ſelbe etwas ſtark angreifen, und die zwote verlierend und ſtill daran ſchleifen, wie bey N. 8. (b). N. 12. (b). N. 22. (b). und (c). und die erſte punctirte Note in N. 26. (a). und (b). Ferner in N. 29. (c). und in 30. (c).

§. 3.

Eben dieß muß man bey den Noten beobachten, die einen Punct nach ſich haben, auf welchen zwo geſchwinde Noten folgen, die in einem Schleifer zuſammen kommen: wie z. E. in N. 15. bey (a). (b). und (c). N. 16. (a). und (b). N. 18. (a). (b). und (c). N. 23. (a). und (b). N. 25. (a). und (b). N. 27. (a). (b) und (c). Man muß allemal den Punct

Punct eher zu lang als zu kurz halten. Dadurch wird dem Eilen vorgebogen: und der gute Geſchmack wird befördert. Denn was man den Punct zu viel hält, das wird unvermerkt den folgenden Noten abgetragen. Das iſt: ſie werden geſchwinder abgeſpielet.

§. 4.

Wenn die zwote Note punctirt iſt; dann muß die erſte ſchnell an die punctirte Note geſchliffen, der Punct aber nicht durch einen Nachdruck, ſondern durch ein ſich verlierendes gelindes Anhalten nahrhaft vorgetragen werden: wie z. E. bey N. 34. und N. 10. in (a). und (b). geſchieht. Bey N. 30. in (b). geſchieht es zwar auch; allein nur zufälliger Weiſe. An ſich ſelbſt wird dieſe Figur ſo abgeſpielet, wie ſie in (a). und (c). angezeiget iſt: nur durch die Verziehung des Striches, welches den Vortrag ändert, fällt dieſe Figur in die Regel dieſes Paragraphs.

§. 5.

Die erſte von zwo, drey, vier oder noch mehr zuſammen gezogenen Noten ſoll allezeit etwas ſtärker angegriffen, und länger angehalten; die folgenden aber im Tone ſich verlierend etwas ſpäter daran geſchliffen werden. Doch muß es mit ſo guter Beurtheilungskraft geſchehen, daß der Tact auch nicht im geringſten aus ſeiner Gleichheit geräth. Das etwas längere Anhalten der erſten Note muß durch eine artige Eintheilung der ein bischen geſchwinder darangeſchliffenen Noten dem Gehör nicht nur erträglich, ſondern recht angenehm gemacht werden. Alſo ſind abzuſpielen die Beyſpiele N. 1. (a). N. 6. (b). und (c). N. 7. (a) und (c). N. 9. (a). und (b). N. 11. (a). und (b). N. 13. (a). (b). (c) und (b). N. 14. (a). N. 17. (a). und (b). N. 20. im zweyten Viertheile beeder Tacte. N. 22. (b). N. 28. (a). und (b). und N. 33. in (a). (b). und (c).

§. 6.

Eben alſo muß man, wenn ungleiche Noten in einem Schleifer zuſammen treffen, die längere gar nicht zu kurz, ja eher etwas weniges zu lang anhalten, und ſolche Paſſagen nach der im vorhergehenden Paragraph angezeigten Art mit geſunder Beurtheilungskraft ſingbar abſpielen. Dergleichen ſind z. E. bey N. 2. in (b). und (c). N. 4. (a). und (b). N. 5. (b).

(b). N. 7. (b). N. 8. (c). und (d). N. 13. (c) und (b). N. 14. (b). N. 20. (b). und (c). N. 21. (a). und (b). N. 32. (a). und (b).

§. 7.

Man muß auch oft eine vorausſtehende kurze Note an eine folgende lange ziehen. Wo die kurze Note allemal ſtill genommen, nicht übereilet und ſo an die lange geſchliffen wird: daß die ganze Stärke auf die lange Note fällt. Z. E. bey N. 1. in (b). vom (E) ins (F) und im zweyten Tacte vom (C) ins (D), bey N. 3. in (b) vom (D) ins (E), vom (B) ins (A) und vom (G) ins (F). N. 30. (b). vom (A) ins (F) u. ſ. f.

§. 8.

Dieß iſt es nun was mir von ſolchen Paſſagen geſchwind beyfällt. Eine fleiſſige Uebung dieſer wenigen Beyſpiele wird einem Anfänger ſchon ſehr nützlich ſeyn. Er wird dadurch eine Fertigkeit erhalten alle andere dergleichen Figuren und Abänderungen, nach der Vorſchrift eines vernünftigen Componiſten, mit Tempo, Geiſt und Ausdruck richtig und rein wegzuſpielen, und den Strich nach belieben zu wenden, zu ändern und ſo zu-führen: daß, wenn auch, dem Striche nach, die verwirrteſten Gänge vorkommen, er doch alles ganz leicht nach der im vierten Hauptſtücke angebrachten Lehre wieder in Ordnung bringen wird.

Das

Das achte Hauptſtück.

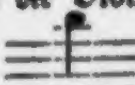
Von den Applicaturen.

Des achten Hauptſtücks

erſter Abſchnitt.

Von der ſogenannten ganzen Applicatur.

§. 1.

Es liegt in der Natur der Violin, daß, wenn man auf der (E) Seyte über die Note (h)  weiter hinauf greift, allezeit noch gute Töne können hervorgebracht werden: welches auch von den übrigen 3. tiefern Seyten zu verſtehen iſt. Wenn nun heut zu Tage in den muſikaliſchen Stücken durchgehends über die gewöhnlichen 5. Linien noch andere 2. 3. 4. und noch mehr deren geſehen werden: ſo muß nothwendig auch eine Regel ſeyn, nach welcher die darüber geſetzten Noten müſſen abgeſpielet werden. Und dieſes iſt es was man Applicatur nennet.

§. 2.

Drey Urſachen ſind, die den Gebrauch der Applicatur rechtfertigen. Die Nothwendigkeit, die Bequemlichkeit, und die Zierlichkeit. Die Nothwendigkeit äuſſert ſich, wenn mehrere Linien über die 5. gewöhnlichen

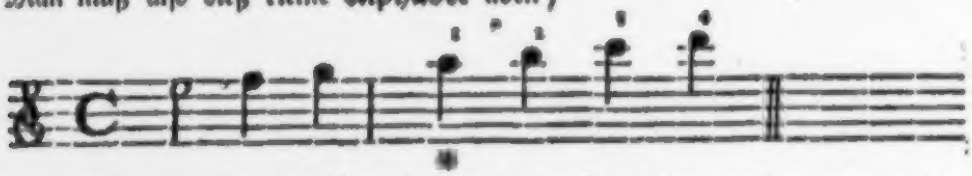
gezogen ſind. Die **Bequemlichkeit** erheiſchet den Gebrauch der **Applicatur** bey gewiſſen Gängen, wo die Noten ſo aus einander geſetzet ſind, daß ſie ohne Beſchwerniß anders nicht können abgeſpielet werden. Und endlich bedienet man ſich der **Applicatur zur Zierlichkeit**, wenn nahe zuſammen ſtehende Noten vorkommen, die cantabel ſind, und leicht auf einer Seyte können abgeſpielet werden. Man erhält hierdurch nicht nur die Gleichheit des Tones; ſondern auch einen mehr zuſammen hangenden und ſingbaren Vortrag. Beyſpiele hiervon wird man in der Folge dieſes Hauptſtückes ſehen.

§. 3.

Die Applicatur iſt dreyfach: Die ganze Applicatur; die halbe Applicatur; und die zuſammen geſetzte oder vermiſchte Applicatur. Vielleicht ſind einige, welche dieſe meine dritte **Applicatur** als etwas überflüſſiges anſehen: weil ſie von der ganzen und halben zuſammen geſetzet iſt. Allein ich weis gewiß, man wird ſie bey genauerem Einſehen, nicht nur nützlich, ſondern auch nothwendig finden.

§. 4.

In gegenwärtigem **Abſchnitte iſt die Rede von der gewöhnlichen**, oder ſogenannten **ganzen Applicatur.** Da man nämlich die Note (a) auf der (E) Seyte, welche ſonſt mit dem dritten Finger gegriffen wird, itzt mit dem erſten Finger beleget: um die über das gewöhnliche (h) noch höher hinaufgeſetzten Noten mit dem zweyten dritten und vierten Finger abſpielen zu können. Man muß alſo dieß kleine **Alphabet** üben,



in welchem man bey der Note (a) * den erſten Finger wieder nimmt, den man erſt bey der (f) Note hatte. Der gewöhnliche Weidſpruch heißt: **Das Aufſetzen.** Man pflegt nämlich zu ſagen: **Hier muß man mit dem erſten Finger aufſetzen**; oder vielmehr: **den erſten Finger aufſetzen.**

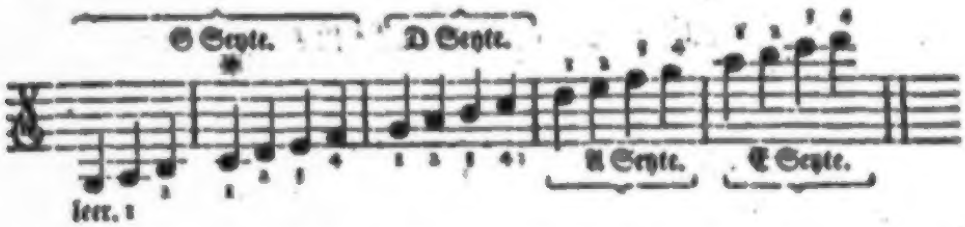
§. 5.

§. 5.

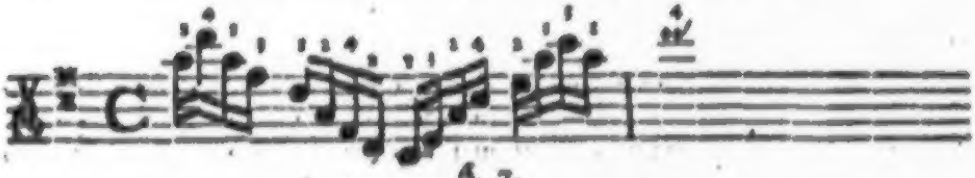
Dieſe Art die Finger aufzuſetzen nennet man die gewöhnliche oder ganze Applicatur: weil ſie den allgemeinen Violinregeln am nächſten kömmt. Der erſte und dritte Finger wird allemal bey den Noten gebraucht, die auf den Linien ſtehen; der zweyte und vierte hingegen trift auf jene Noten, die den Zwiſchenraum ausfüllen. Man erkennet folglich hieraus am geſchwindeſten, wenn man ſich dieſer Applicatur bedienen muß. Wenn nämlich die oberſte oder höchſte Note im Zwiſchenraume ſtehet, iſt es faſt allezeit ein untrügliches Zeichen, daß keine andere als die ganze Applicatur ſtatt habe.

§. 6.

Es kommen aber oft ſpringende Noten vor; das iſt: ſolche Noten die ſehr weit auseinander ſtehen, wo man von der (E) Seyte gleich in die (D) und auch gar in die (G) Seyte hinabſpringen, und auch gleich wieder zurück gehen muß. Nicht weniger giebt es geſchwinde Noten, die von der Höhe in die Tiefe und von der Tiefe in die Höhe ſo ſchnell fortlaufen, daß man ſie ohne dem Gebrauche der Applicatur kaum heraus bringen kann. Man muß demnach die Applicatur auf allen 4. Seyten zu gebrauchen wiſſen, und folglich das hier beygerückte Alphabet rein abſpielen lernen.



Das (c) auf der (G) Seyte (*) wird anſtatt mit dem dritten itzt mit dem erſten Finger genommen; die Hand bleibt alsdann unverrückt in dieſer Stellung; man höret folglich keine leere Seyte mehr: weil man die ſonſt leeren Seyten mit dem zweyten Finger auf der tiefern Nebenſeyte nimmt. Z. E.

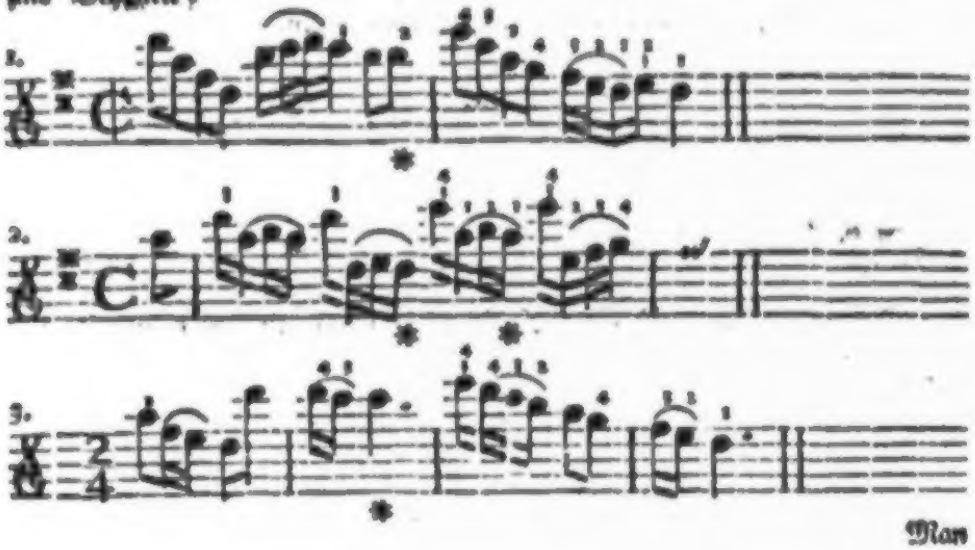


§. 7.

Man kann ſich zu dieſer Applicatur nicht eher geſchickt machen, als wenn man die nächſten beſten Stücke, die man ſonſt platt wegſpielet, zur Uebung durchaus in der Applicatur abgeigt. Man macht ſich dadurch die Lage der Finger rechtſchaffen bekannt; und man erhält eine ungemeine Fertigkeit. Es iſt nicht gar ſchwer, wenn man ſich nur ein wenig Mühe geben will: denn man kann die Lage der Finger in dem Alphabet nachſuchen.

§. 8.

Wenn in einer Paſſage die höchſte Note das hohe (d) nur um einen Ton überſteiget, folglich nicht weiter als ins (e) geht; ſo bleibt man bey dieſer ganzen Applicatur, und nimmt die Note (e) mit dem vierten Finger. In ſolchem Falle wird oft der vierte Finger zweymal nach einander gebraucht. Hier ſind Beyſpiele:



Man

Man muß aber bey dem Vorwärtsrücken des kleinen Fingers nicht auch die ganze Hand, folglich alle Finger vorwärts mit bewegen; ſondern man muß die Hand unverrückt in ihrer Lage laſſen, und nur den vierten Finger allein ausſtrecken. Dieß geſchieht am füglichſten, wenn man den Finger, mit dem man die unmittelbar vor dem (e) ſtehende Note greift, ſtarck niederdrückt, und bey dem Ausſtrecken des vierten Fingers nicht aufläßt. Im erſten Beyſpiele iſt es der zweyte Finger *, im zweyten Exempel iſt es der erſte *, und in dem dritten iſt es der dritte * Finger.

§. 9.

Sind mehrere Noten über die Note (d) hinauf geſetzet; ſo muß die Hand geändert werden. Bey gleichen Ton für Ton nach einander immer aufſteigenden Noten, die ſich im (a) mit dem erſten Finger anfangen, wechſelt man allemal den erſten und zweyten Finger. Z. E.

Und ſind es zwar aufſteigende Noten, die doch vorher noch allezeit um eine Sechſte zurück tretten; ſo fängt man eine ſolche Paſſage gemeiniglich auch allemal mit dem erſten Finger an. Z. E.

Doch muß man wohl darauf ſehen, ob die Paſſage noch weiter in die Höhe fortſchreitet, oder ob ſie nicht vielmehr wieder zurück gehet? ob man den erſten Finger noch einmal hinauf ſetzen muß, oder ob man die höchſte Note mit dem vierten Finger erreichen kann? Es würde gefehlet ſeyn, wenn man in dem erſten Beyſpiele die Note (g) (*) mit dem erſten Finger nehmen wollte: weil man vorſieht, daß der dritte und vierte Finger die zwo höchſten Noten ohnedem

ſchon

ſchon erreichen; die Paſſage aber bey den zwo Viertheilnoten (f) und (e) wieder zurück kehret. Und eben deſswegen würde es auch ein Fehler ſeyn, wenn man im zweyten Exempel die (d) Note (*) mit dem erſten Finger greifen, und alſo die Hand noch einmal hinauf rücken wollte: da die Paſſage im fünften Tacte nimmer hinauf, ſondern herab gehet.

§. 10.

Und wenn ſie auch ſo gar noch um eine Note höher ſteiget, daß, dem Anſehen nach, oder eine neue Fortſetzung der Applicatur, oder ein fünfter Finger erfordert würde; die Paſſage aber nach ſolcher Note gleich wieder herab gehet: ſo läßt man die Hand in ihrer Lage, und nimmt die oberſte oder höchſte Note mit dem vierten Finger.

Der vierte Finger wird oft zweymal nacheinander gebraucht. Man muß aber auch hier dasjenige beobachten, was erſt am Ende des §. 8. iſt erinnert worden.

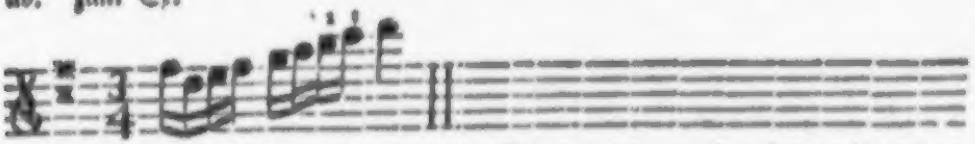
§. 11.

Es fangen ſich aber eben nicht alle Paſſagen mit dem erſten Finger an. Bey vielen muß man den dritten Finger hinauf ſetzen, und mit Abwechſelung des dritten und vierten Fingers fortſchreiten. Z. E.

§. 12.

§. 12.

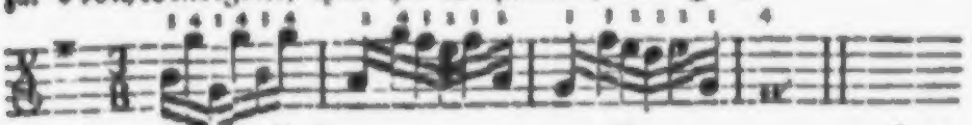
Viele fangen ſich mit dem zweyten Finger an; das iſt: man ſetzet den zweyten Finger zuerſt hinauf, und wechſelt immer mit dem zweyten und dritten ab. zum Ex.



Man könnte freylich ſchon bey der (a) Note mit dem erſten Finger hinauf gehen: allein weil die Abwechſelung des zweyten mit dem dritten Finger viel ordentlicher und natürlicher läßt; ſo fähret man beſſer bey der (b) und (c) Note in der Höhe mit dem zweyten und dritten Finger fort, wie man es unten in der natürlichen Lage bey den Noten (g) und (a) angefangen hat. Ja wenn es in ſolcher Ordnung noch weiter über die (d) Note hinauf gehe: ſo muß man allemal mit dem zweyten und dritten Finger abwechſeln. Z. E.

§. 13.

Es giebt Paſſagen, die ohne den Gebrauch der Applicatur ſehr ungelegen zu ſpielen ſind; die hergegen in der Applicatur ſchon, ſo zu reden, in der Hand liegen. Bey ſolchen Paſſagen bedienet man ſich der Applicatur theils zur Nothwendigkeit, theils zur Bequemlichkeit. Z. E.



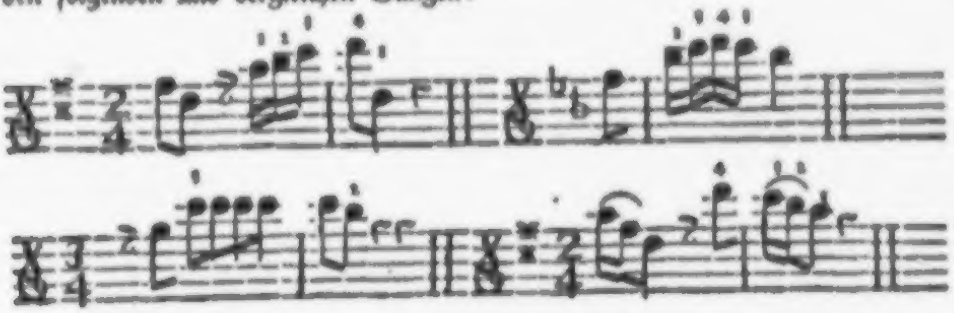
§. 14.

Viele Doppelgriffe ſind nicht anders, als in der Applicatur abzuſpielen. Z. E.

Man könnte zwar in dem gegenwärtigen Beyſpiele das zweyte und dritte Viertheil des erſten Tactes ohne Applicatur abzeigen; allein man muß wegen der Folge in der Applicatur bleiben: denn alles unnöthige hin und her rücken mit der Hand muß man ſorgfältigſt vermeiden.

§. 15.

Gar oft muß man bald mit dem erſten, bald mit dem zweyten, dritten, oder auch mit dem vierten Finger auf gerathe wohl in die Applicatur hinauf gehen. Es erfordert alſo eine ſtarcke Uebung, daß man die Töne allemal rein erwiſche, und weder zu hoch, noch zu tief greife. Man übe ſich demnach in den folgenden und dergleichen Gängen:



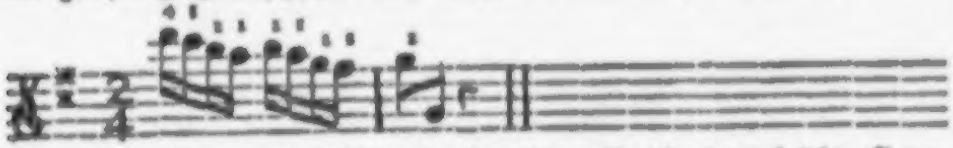
§. 16.

So lang es immer nöthig iſt, muß man in der Applicatur bleiben. Man muß ſich beſtändig vorſehen, ob nicht ein oder die andere hohe Note, oder auch ein anderer Gang vorkömmt, ſo den Gebrauch der Applicatur erheiſchet?

heiſchet? Iſt man nun aber der Applicatur nimmer benöthiget; ſo muß man nicht augenblicklich über Hals und Kopf herab rennen; ſondern eine gute und leichte Gelegenheit abwarten auf eine ſolche Art herunter zu gehen, daß es die Zuhörer nicht bemerken. Dieſes geſchieht am füglichſten, wenn man eine Note abwartet die mit der leeren Seyte kann genommen werden: wo man unter dem Abſpielen derſelben gar bequem kann herunter gehen (*).

§. 17.

Es läßt ſich auch ſehr leicht herab kommen, wenn man gleiche Gänge mit gleichen Fingern abgeigt. Das Beyſpiel wird es verſtändlicher machen.



Man kömmt hier bey der Note (g) herunter. Es iſt ein natürlicher Gang, der ſehr bequem in die Hand fällt: weil die Abwechſelung des zweyten mit dem erſten Finger öfter nach einander vorkömmt, und das Zurückgehen der Hand erleichtert. Man mag dieſe Paſſage nicht ohne Nutzen nach und nach geſchwinder üben.

§. 18.

Wenn zwo Noten in einem Tone ſtehen; ſo hat man ebenfalls ſehr gute Gelegenheit herab zu gehen. Man muß aber die erſte Note in der Applicatur, die zweyte in der natürlichen Lage nehmen. Z. E. (*)

Auf dieſe Art wird man die ſchon oben in der Applicatur gehörte Note bey der darauf erfolgten Veränderung nicht ſo leicht falſch greifen; ſondern den vierten Finger in dieſem Beyſpiele ſo viel ſicherer auf das zweyte (h) legen: weil der zweyte Finger den Ort vorher in der Applicatur ſchon angewieſen hat.

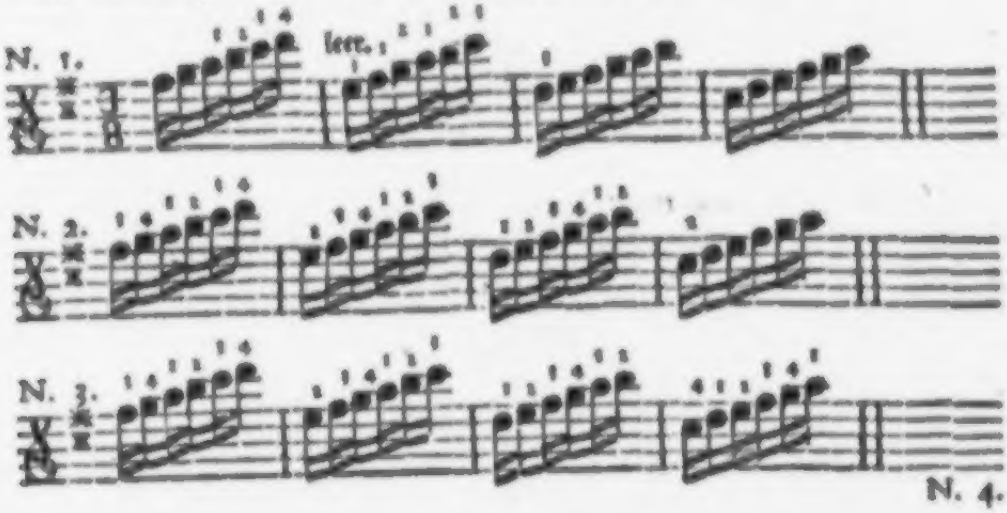
§. 19.

Nach einem Puncte kann man auch gar füglich herunter gehen.

Bey dem Puncte wird der Bogen aufgehoben, und inzwiſchen die Hand herab gerücket, folglich die Note (f) in der natürlichen Lage genommen.

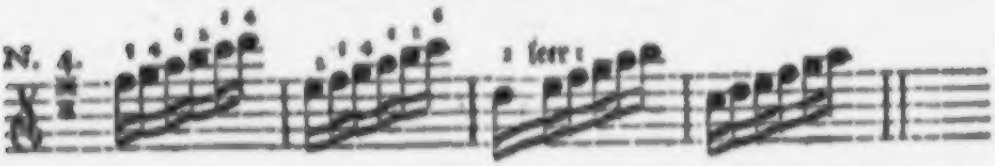
§. 20.

Damit man ſich aber in dieſer ganzen Applicatur auf unterſchiedliche Art hinauf und herab zu gehen recht gefaßt mache; ſo will ich ein Beyſpiel herſetzen, welches man nach der beygefügten Vorſchrift, rechtſchaffen üben muß.



N. 4.

N. 4.



Die erſte Art dieſer Paſſage abzuſpielen iſt nur zur Uebung hergeſetzet: damit ein Anfänger durch das Abſpielen dieſes und anderer ſolchen Beyſpiele eine Leichtigkeit im Hinauf- und Herabgehen bekomme. Denn das Herabgehen bey der (e) Note im erſten Viertheile des zweyten Tactes iſt unnöthig: weil man bey dem (h) im dritten Viertheile des nämlichen zweyten Tactes wieder hinauf gehen muß. Es iſt alſo nur ein Exempel zur Uebung. Die Abänderung N. 2. iſt ſchon beſſer. Man fängt gleich in der Applicatur an, und bleibt in der Höhe bis in den vierten Tact: wo man bey der erſten Note des vierten Tactes (c) in die natürliche Lage zurück geht. Die Veränderung N. 3. mag man zur Uebung durchaus in der Applicatur abſpielen. N. 4. hingegen iſt die beſte und auch die gewöhnlichſte Art. Die zwey erſten Tacte werden in der Applicatur geſpielet; die erſte Noten des dritten Tactes bleibt noch in der Applicatur; bey der zweyten aber als denn (e) leer kömmt man herab, und das übrige wird in der gewöhnlichen Lage ohne Applicatur abgezeigt.

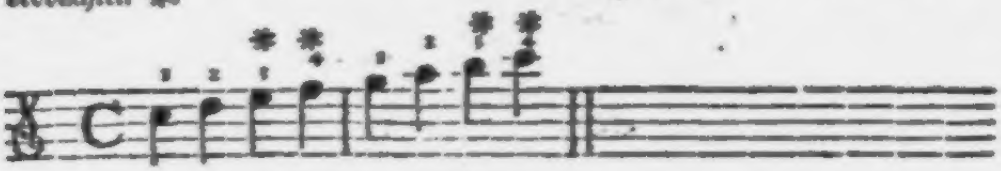
Des achten Hauptſtücks

zweyter Abſchnitt.

Von der halben Applicatur.

§. 1.

Die halbe Applicatur heißt es: wenn man die Note (c) auf der (A) Seyte, und die Note (g) auf der (E) Seyte, die man ſonſt mit dem zweyten Finger greift, mit dem erſten Finger nimmt; um mit dem vierten Finger die (c) Note auf der (E) Seyte zu erreichen. Man nennet es die halbe Applicatur: weil es nicht nach der gewöhnlichen Regel geht. In der ganzen Applicatur werden die Noten, welche auf den Linien ſtehen, gleichwie in der gemeinen und gewöhnlichen Muſikſtiege mit dem erſten oder dritten; in dieſer halben Applicatur hingegen mit dem zweyten oder vierten Finger genommen. Nach der gewöhnlichen Spielart werden die Noten, ſo den Zwiſchenraum ausfüllen mit dem zweyten und vierten Finger gegriffen; itzt greift man ſie mit dem erſten und dritten. Hier iſt das Alphabet. Man übe es fleißig, und vergeſſe nicht das (h) (*) fein rein, und nicht zu nieder zu greifen; das (c) * aber gleich mit dem vierten Finger daran zu fügen. Eben dieß hat man bey den Noten (e) und (f) mit dem dritten und vierten Finger auf der (A) Seyte zu beobachten *.

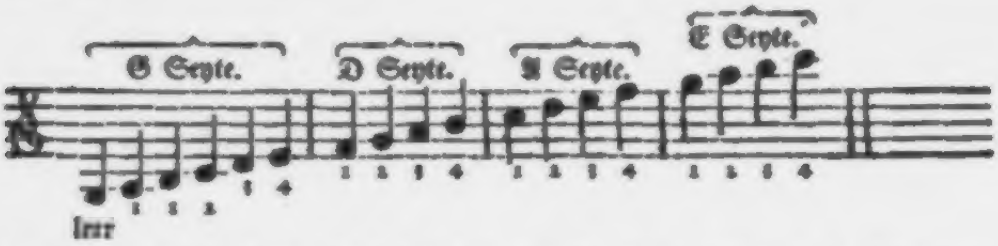


§. 2.

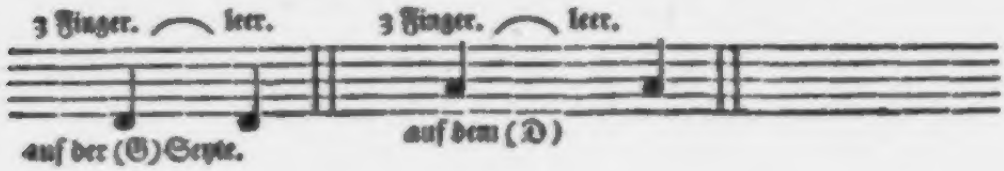
Gleichwie ſich die ganze Applicatur auf alle Seyten erſtrecket; eben ſo wird auch die halbe Applicatur auf allen Seyten gebraucht. Man muß aber

ſonder-

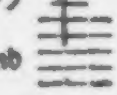
ſonderheitlich den dritten Finger recht ſehr beobachten: denn man läuft Gefahr immer mit demſelben falſch zu greifen. Hier iſt das Alphabet durch alle Seyten.



Damit man dem Falſchgreifen mit dem dritten Finger vorbiege, ſo kann man den mit dem dritten Finger in der Applicatur gegriffenen Ton gegen die vorwärts nebenbey liegende höhere und leere Noten verſuchen: Z. E.



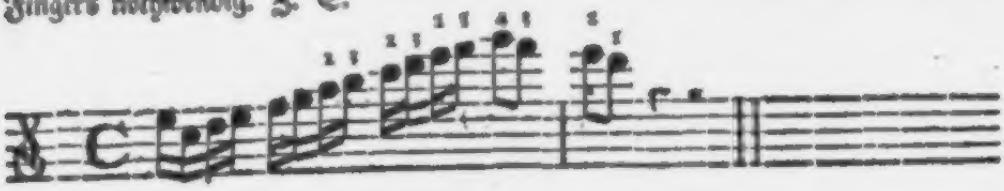
§. 3.

Dieſe halbe Applicatur wird meiſtentheils in Stücken gebraucht, die im (C) oder (E), mit der gröſſern oder kleinern Terze, denn auch bey denen, ſo im (F) (B) und (A) geſetzet ſind; und zwar bey dieſen letztern, wegen der Ausweichung in die Nebentone. Man hat hauptſächlich zu beobachten: ob der Gang einer Paſſage das obere (c)  nicht überſchreite? ob das mittere (c) auch vorhanden ſey? und ob die Quint hiervon, nämlich das (g) auch noch dazu im Satze vorkomme? Bey dieſen drey Fällen iſt die halbe Applicatur ſchier allemal nothwendig. Hier iſt ein Beyſpiel:

§. 4.

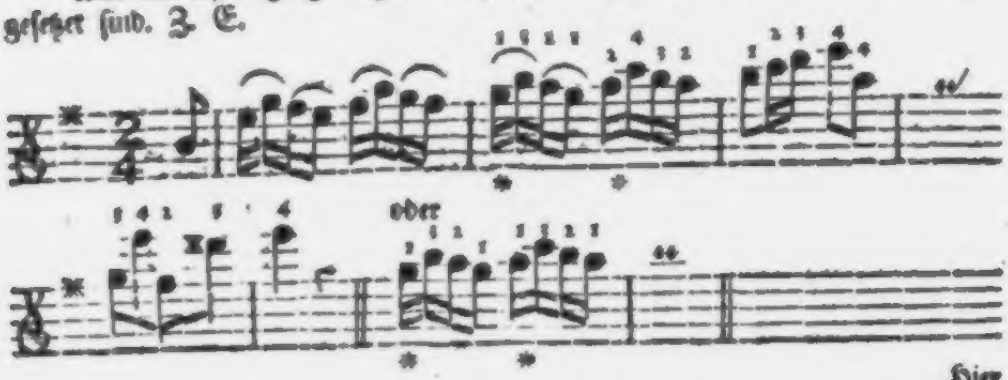
§. 4.

Auch in der halben Applicatur kann man mit dem zweyten Finger oft eben ſo hinauf gehen, wie es in der ganzen Applicatur geſchieht; wovon §. 12. im vorigen Abſchnitte iſt geſprochen worden. Beſonders wenn die Paſſage etwas weiter hinauf läuft: dann iſt die Abwechſelung des zweyten und dritten Fingers nothwendig. Z. E.



§. 5.

Mit dem erſten Finger ergiebt es ſich ſonderheitlich in Paſſagen, die im (E) geſetzet ſind. Z. E.



Hier

Hier wird Schritt vor Schritt mit dem erſten Finger hinauf gegangen. In dem folgenden Beyſpiele aber, wo die obere Note allemal um eine Sechſt zurück ſpringet, wird iede Note unten mit dem erſten Finger um eine Terze höher angefangen.

§. 6.

Alle dergleichen Gänge ſind leicht abzuſpielen; wenn man nur geſchwind beobachtet: ob die öberſte und unterſte Note eine Octav von einander abſtehen. In der ganzen Applicatur kennt man es: wenn die untere Note auf der Linieſtehet; die obere hingegen in dem Zwiſchenraume geſetzet iſt. Man ſieht es gleich im erſten Viertheile des §. 9. im vorigen Abſchnitte angebrachten zweyten Exempels bey (d) (f) (a) und (d). In dieſer halben Applicatur geſchieht iuſt das Widerſpiel. Die untere Note ſtehet allezeit im Zwiſchenraume; die obere hergegen allemal auf der Linie. Wir ſehen es in dem erſt oben angeführten Beyſpiele (c) (e) (g) (c) und denn ſo fort.

§. 7.

Man muß aber auch in dieſer halben Applicatur, ſo wie in der ganzen, auf die Höhe einer Paſſage ſehen: ob nämlich der Gang noch höher hinauf gehet, oder ob man die höchſte Note ohnedem ſchon erreichen kann? Man leſe nur was im vorigen Abſchnitte am Ende des §. 9. iſt erinnert worden: denn eben dieß hat man auch in dieſer Applicatur genau zu beobachten; wenn man ſich anders mit den Fingern nicht verſteigen will.

§. 8.

Nicht weniger wird auch in dieſer Applicatur bald mit dem erſten, bald mit dem zweyten, dritten oder vierten Finger ſchnell und auf gerathe wohl hinauf gegangen. Hier ſind die Beyſpiele davon:

§. 9.

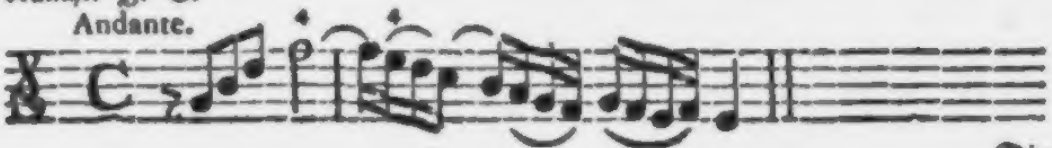
Ganz gemeine Gänge werden oft der Bequemlichkeit wegen in dieſer halben Applicatur abgeſpielet. Z. E.

Man thut aber am allerbeſten, wenn man auch den erſten Tact gleich in der Applicatur anfängt. Z. E.

§. 10.

In langſamen Stücken wird manchmal der vierte Finger nicht aus Nothwendigkeit, ſondern des gleichen Tones wegen, folglich Zierlichkeit halben gebraucht. Z. E.

Andante.

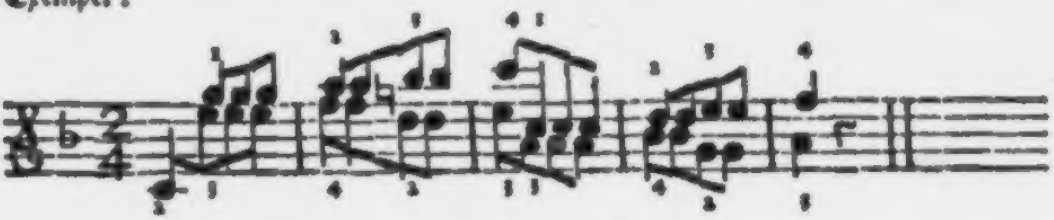


Die

Die halbe Note (f) könnte freylich wohl auf der (E) Seyte mit dem erſten Finger genommen werden. Allein da die (E) Seyte gegen der (A) Seyte gar zu ſcharf klinget; ſo wird der Ton gleicher, wenn man das (f) zwar mit dem vierten Finger nimmt, doch die Hand unverrückt in ihrer Lage läßt, und alſo auch die Note (e) mit dem vierten Finger greift. Ja die Paſſage hängt mehr zuſammen, und wird ſingbarer.

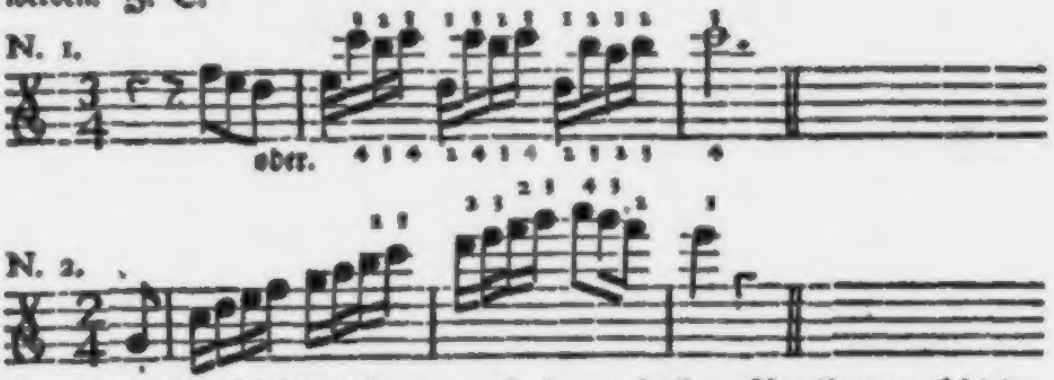
§. 11.

Bey Doppelgriffen wird die halbe Applicatur theils aus Nothwendigkeit, theils aber auch aus Bequemlichkeit gebraucht. Man ſehe das Exempel:



§. 12.

Viele Gänge, die der halben Applicatur vollkommen eigen zu ſeyn ſcheinen, können, und müſſen manchmal in der ganzen Applicatur geſpielet werden. Z. E.

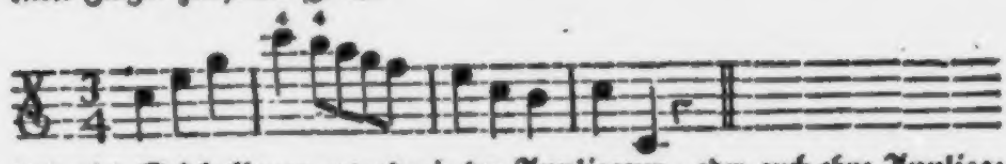


Das erſte Beyſpiel läßt ſich zwar auch in der halben Applicatur abſpielen. Das zweyte hingegen will einmal vor allemal in der ganzen Applicatur abgeſpielt ſeyn.

§. 13.

Wenn in einer Paſſage die Note (c) auf der (E) Seyte nur allein, und zwar in einem Terz, Quart, Quint oder Sechſtſprunge vorkömmt: ſo bedienet man ſich nicht der Applicatur; ſondern man läßt die Hand in der natürlichen Lage, und nimmt die (c) Note mit Ausſtreckung des vierten Fingers. Z. E.

Manchmal kömmt ſo gar, und zwar in eben nicht gar langſamen Stücken, der vierte Finger zweymal. Z. E.



Und viele Stücke können entweder in der Applicatur, oder auch ohne Applicatur abgeſpielet werden. Hier iſt ein Beyſpiel. Man ſpiele es in der halben Applicatur: man übe es aber auch ohne Applicatur; in welchem Falle man eben dasjenige zu beobachten hat, was im §. 8. des vorigen Abſchnittes iſt erinnert worden.

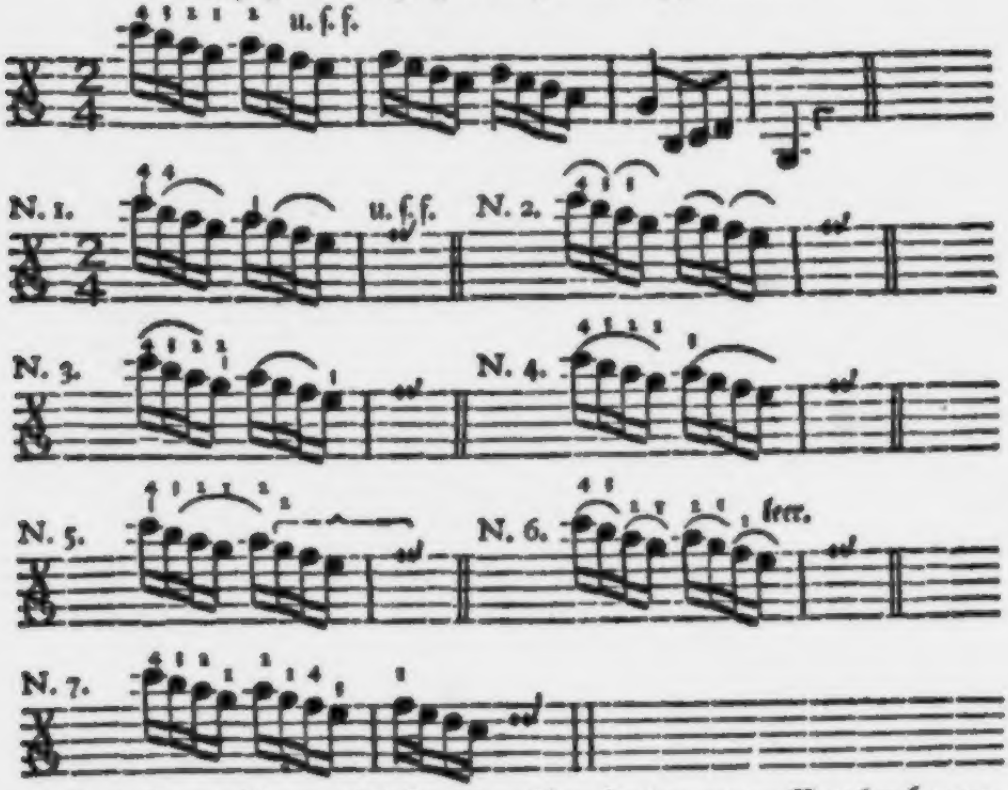
§. 14.

Bey dem Zurückgehen aus dieſer Applicatur in die natürliche Fingerlage hat man eben auf iene Regeln zu ſehen, die ich im §. 16. 17. 18. und 19. des vorigen Abſchnittes vorgeſchrieben habe. Es iſt überhaupts leichter aus dieſer Applicatur herab zu kommen: weil ſie näher an der Fingerlage der gewöhnlichen Spielart liegt als die ganze Applicatur, welche um eine ganze Terze erhöhet iſt; da die halbe Applicatur nur um einen Ton höher ſtehet.

Aus

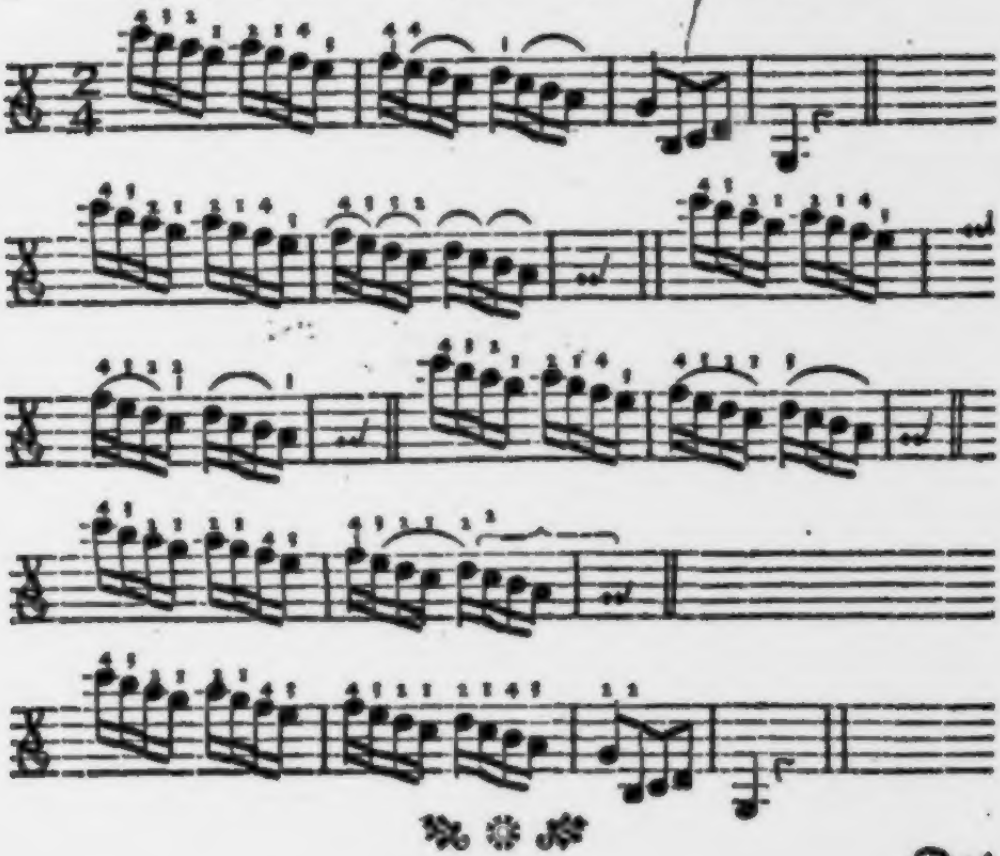
Aus eben der Urſache kann man allenfalls bey geſchwinden fortlaufenden Noten, bey ieder Note herab gehen. Ich will eine einzige Paſſage zum Grunde legen; man übe ſie nach der Vorſchrift: ſo wird man aufgelegt bey ieder Note nach Belieben herab zu gehen.

Dieß ſpiele man ganz in der halben Applicatur.



Es liegt klar vor Augen, daß bey N. 1. ſchon bey der zwoten Note herabgegangen wird; folglich wird der vierte Finger zweymal genommen. Bey N. 2. bekommt man den dritten Finger zweymal, und geht im (a) zurück. Bey N. 3. trifft es auf die (g) Note mit dem zweyten Finger. Bey N. 4. tritt man bey dem zweyten (a) zurück. Bey N. 5. kommt man im (g) des zweyten Viertheils; Bey N. 6. aber im (f) herab. Und endlich bey N. 7. nimmt man

die erſte Note (f) des zweyten Tactes in der natürlichen Lage. Vor allem aber muß man auf die beygeſetzte Strichart ſehen. Man muß allemal die Noten dort zuſammen zu ſchleifen anfangen, wo man von der Applicatur in die gewöhnliche Fingerlage zurück geht; um hierdurch das Ohr der Zuhörer zu betriegen: damit ſie nämlich die Abänderung und das ſchnelle Herabgehen der Hand nicht bemerken. Eben ſo kann man auch den erſten Tact völlig in der halben Applicatur abſpielen, und erſt im zweyten Tacte auf ſo vielerley Art herunter gehen, als man im erſten Tacte zurück gegangen iſt. Ich will es doch zur Uebung herſetzen, und alsdann zur vermiſchten Applicatur ſchreiten.



Des

Des achten Hauptſtücks

dritter Abſchnitt.

Von der zuſammengeſetzten oder vermiſchten Applicatur.

§. 1.

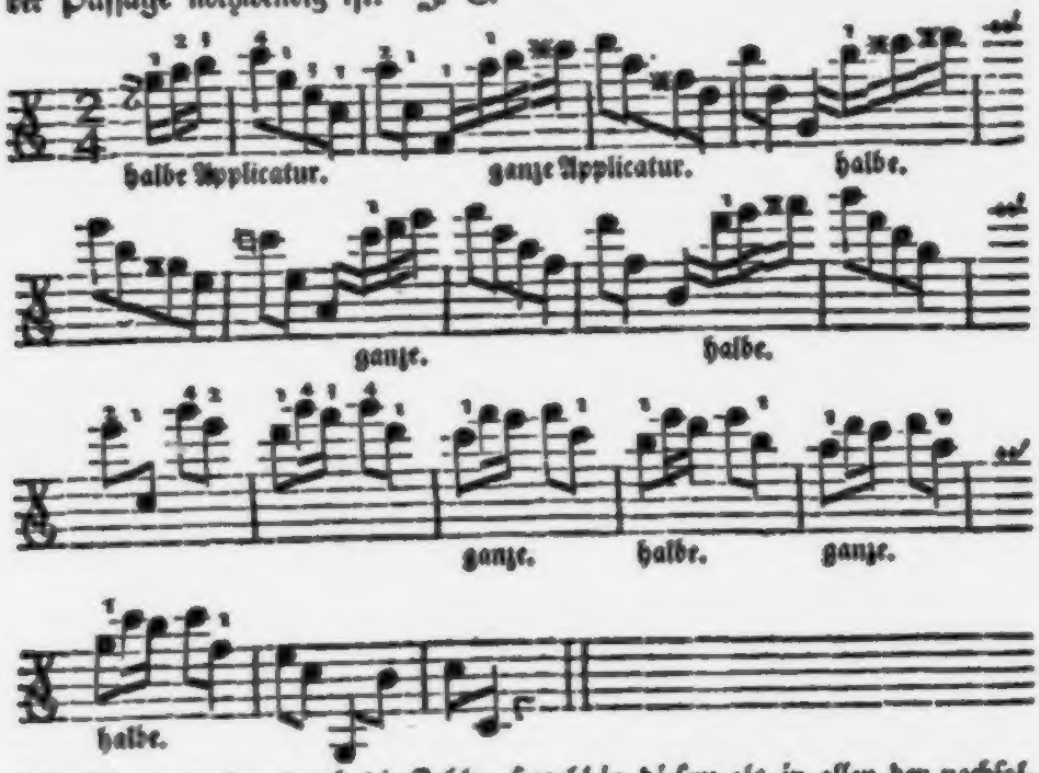
Die zuſammengeſetzte oder vermiſchte Applicatur will ich iene Art des Spielen nennen, wo bald die ganze bald die halbe Applicatur, itzt zur Nothwendigkeit, itzt zur Bequemlichkeit, und itzt zur Zierlichkeit nach Erforderung der Umſtände gebraucht wird. Man könnte hiervon unzehliche Beyſpiele beybringen; die aber einem fleiſſigen Violiniſten, bey vor die Handnehmung unterſchiedlicher muſikaliſcher Stücke, auch von verſchiedener Art vor Augen kommen werden. Wer wollte doch alle die oft recht mit vieler Mühe auſtudierten Paſſagen verſetzen? Giebt es denn nicht Violiniſten, welche in die von ihnen ſelbſt zuſammengeſchmierten Solo oder Concerte alle nur erdenkliche Gauckeleyen einflicken? Giebt es nicht andere, die mit den unverſtändlichſten Paſſagen alle Tonleitern durchwandern; die unverhofteſten, ſeltſameſten und wunderſchönſten Bockesſprünge anbringen; ja ſolche widrige Gänge unter einander miſchen, die weder Ordnung noch Zuſammenhang haben. Die Regeln die ich hier geben kann ſind mehrentheils auf ordentliche gut geſetzte Compoſitionen gerichtet. Die Beyſpiele ſind plattweg und einfältig hingeſchrieben, und ein und anderes aus guten Concerten entlehnet.

§. 2.

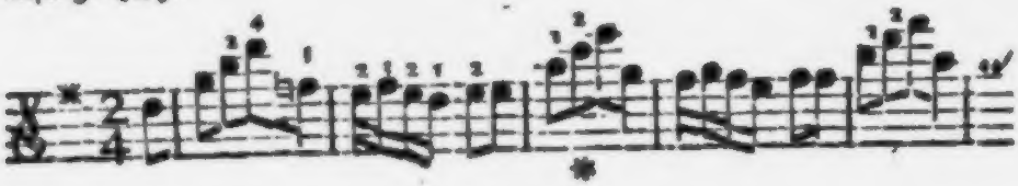
Wenn eine Paſſage nur um einen Ton ſteigend oder fallend wiederholt wird; ſo pflegt man ſie allemal mit den nämlichen Fingern abzuſpielen, die man bey dem Vortrage derſelben anfangs hatte: abſonderlich wenn der Gang

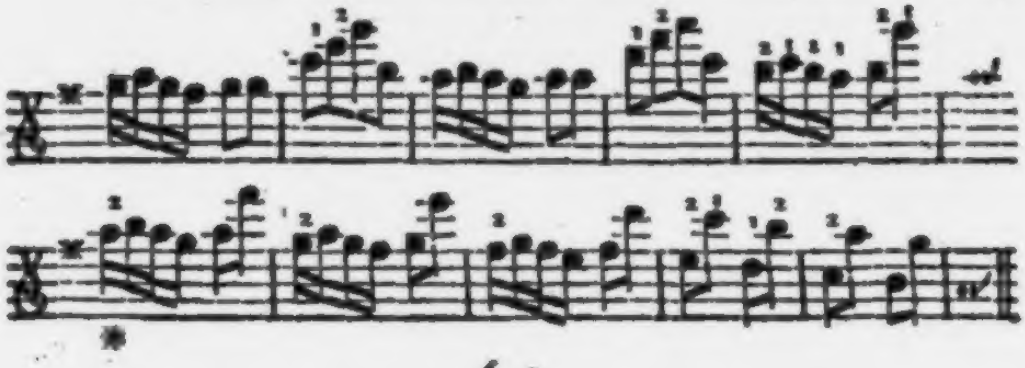
eine

eine ganze Octav durchläuft, oder wenigſtens der erſte und vierte Finger bey der Paſſage nothwendig iſt. Z. E.



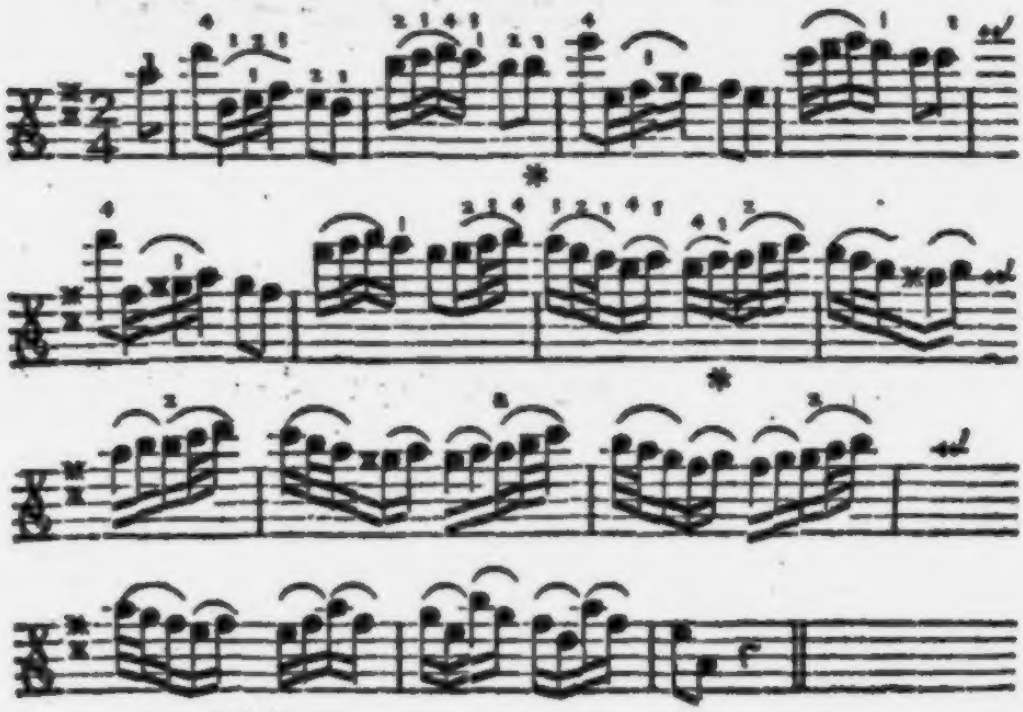
Die Finger werden durch die Zahlen ſowohl in dieſem als in allen den nachfolgenden Beyſpielen nur das erſtemal durch die ganze Paſſage angezeiget; in der Folge hingegen wird nur iene Note bemerket, wo man den Finger auſſetzet, oder wo man mit der Hand wieder zurück gehe. Hier iſt noch ein dergleichen Exempel; in welchem man mit dem zweyten Finger hinauf und herab zu gehen anfängt (*).





§. 3.

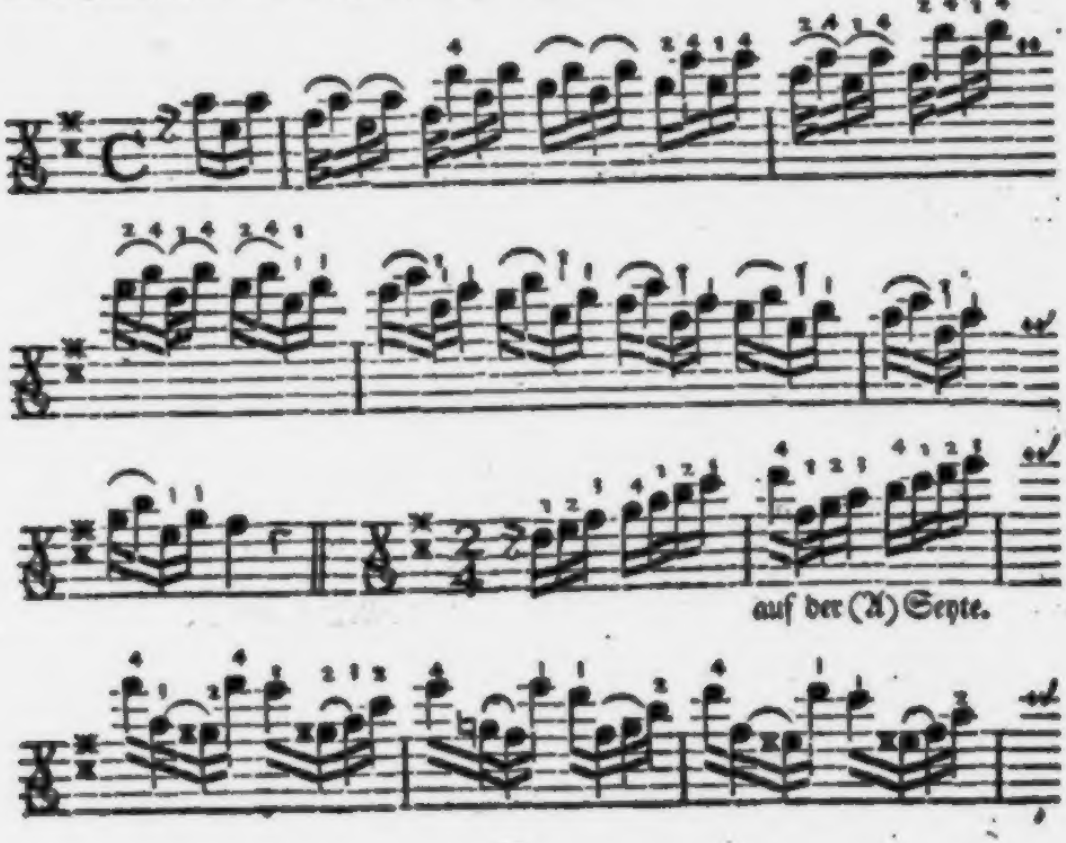
Manchmal wird eine Paſſage in dem nämlichen Tone wo man ſie ausläßt wieder angefangen; nur daß ein anderer Finger genommen wird. Z. E. (*)

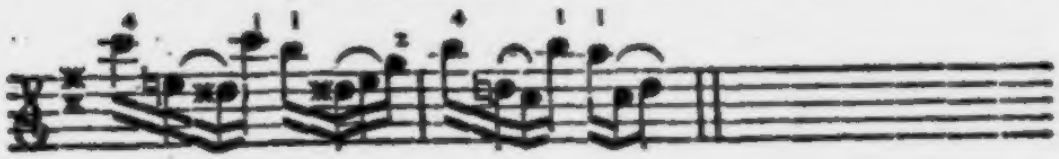


Man kann aber auch ſo herunter gehen. Z. E.

§. 4.

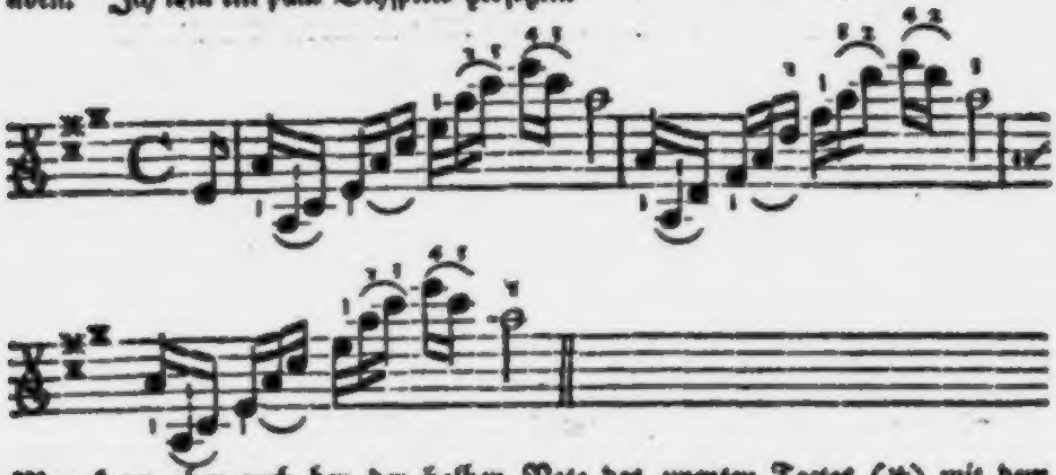
Sehr oft bleibt zwar die nämliche Paſſage: ſie geht aber nicht Stuffenweiſe hinauf; ſondern durch Sprünge. Z. E.



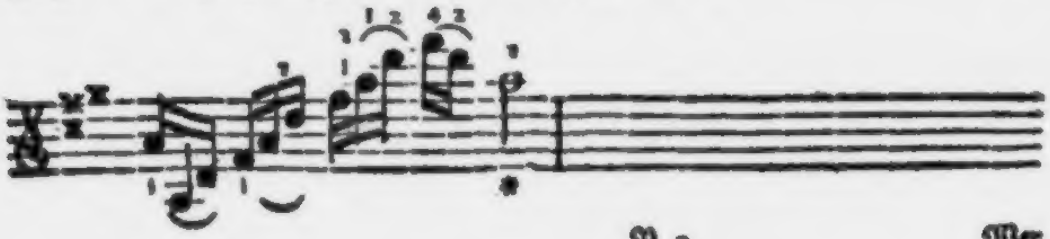


§. 5.

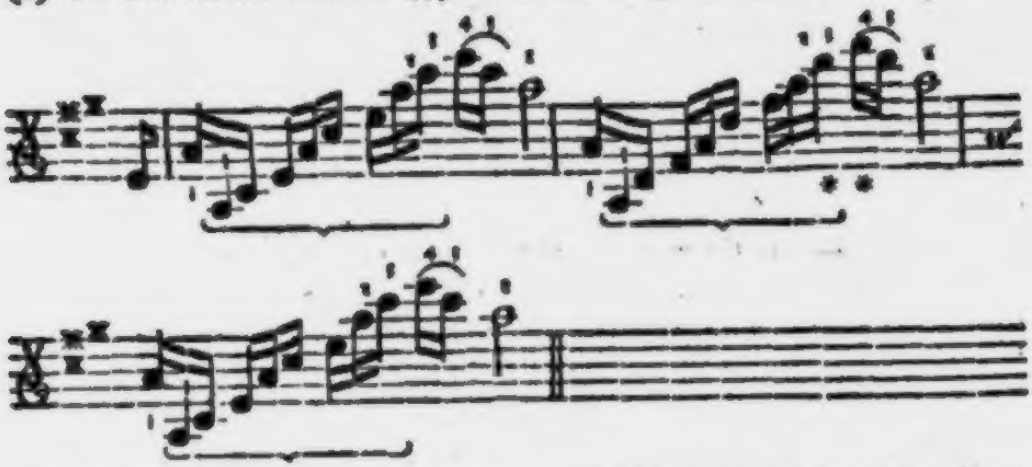
Es gibt aber auch **Paſſagen**, in welchen die Töne nicht durch eine ordentliche Abwechſelung der Finger können genommen werden. Dieſe ſind die ſchwereſten **Paſſagen**. Man muß die darinnen vorkommenden Noten theils durch gähes Hinauffahren mit der Hand, theils durch Ausſtreckung der Finger meiſtentheils auf gerathe wohl erwiſchen. Wer nun etwas beſonders auf der **Violin** in ſchweren Stücken mit der Zeit zu Tage legen will, der muß ſich von guten Meiſtern **Concerte** anſchaffen, ſolche wohl ausſtudiren und fleiſſig üben. Ich will ein paar Beyſpiele herſetzen.



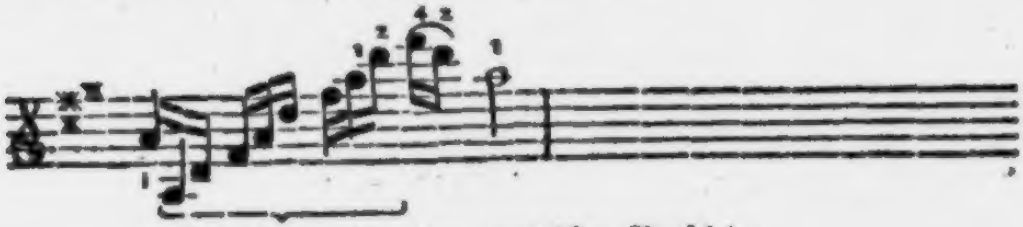
Man kann aber auch bey der halben Note des zweyten Tactes (*) mit dem Finger in die ganze Applicatur zurück gehen. Z. E.



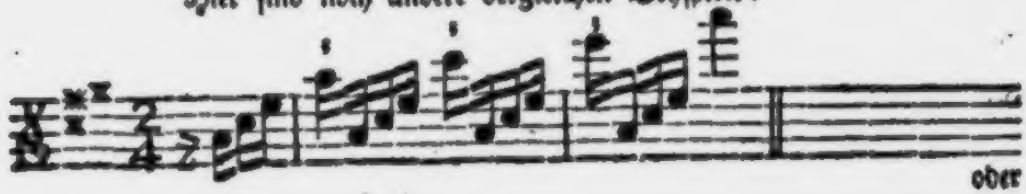
Wer eine groſſe Fauſt hat thut ſehr gut, wenn er in der ganzen Applicatur bleibt, und durch Ausdehnung der Hand mit dem dritten Finger die Note (d) mit dem vierten aber die (f) Note nimmt. Z. E. (**)



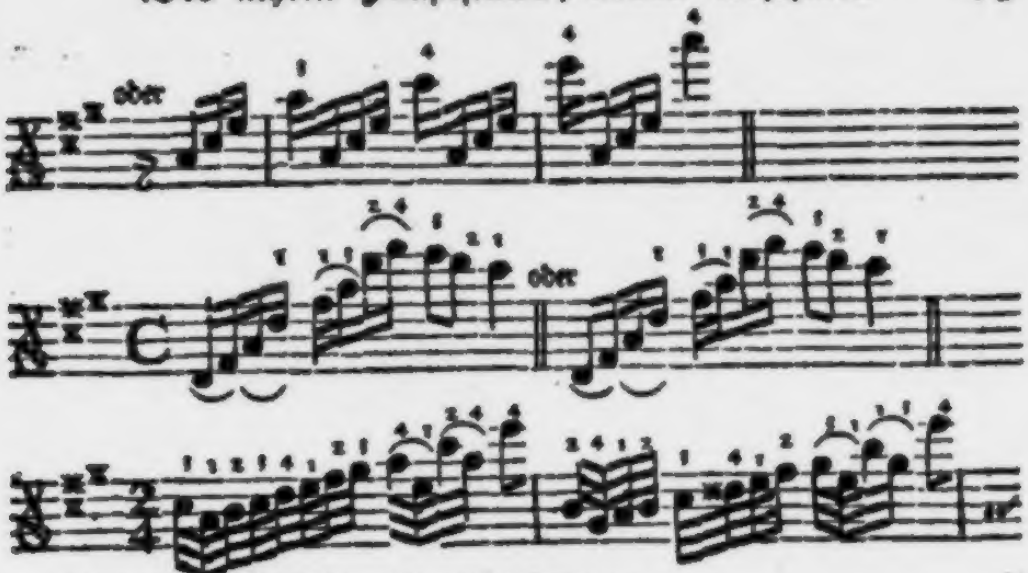
Man mag aber auch ſo gar mit dem zweyten Finger in die (d) Note ſpringen; ja eine groſſe Hand mag ſie, ohne den erſten Finger von der (a) Note wegzulaſſen, erreichen. Ich ſetze dergleichen Dinge zur Uebung her. Man lernet dadurch die Finger wohl ausſtrecken: und wenn man eine Paſſage auf vielerley Art abzuſpielen übet; ſo ſetzet man ſich in mehrere Sicherheit ſie auf eine oder die andere Art richtig heraus zu bringen.



Hier ſind noch andere dergleichen Beyſpiele:

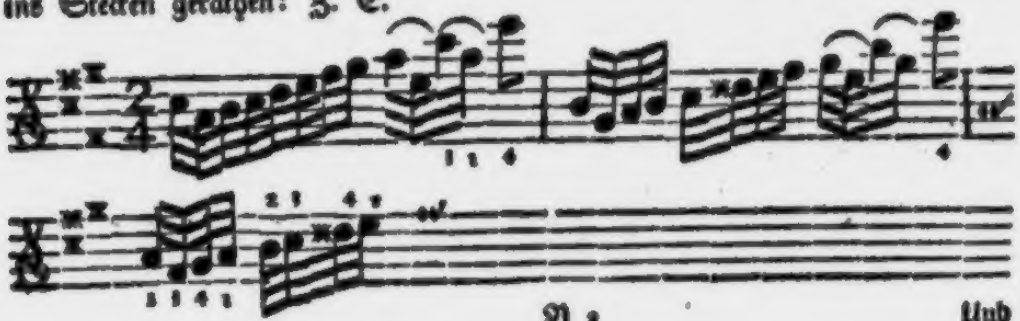


oder



Dieſe Paſſage fängt ſich auf der (D) Seyte an.

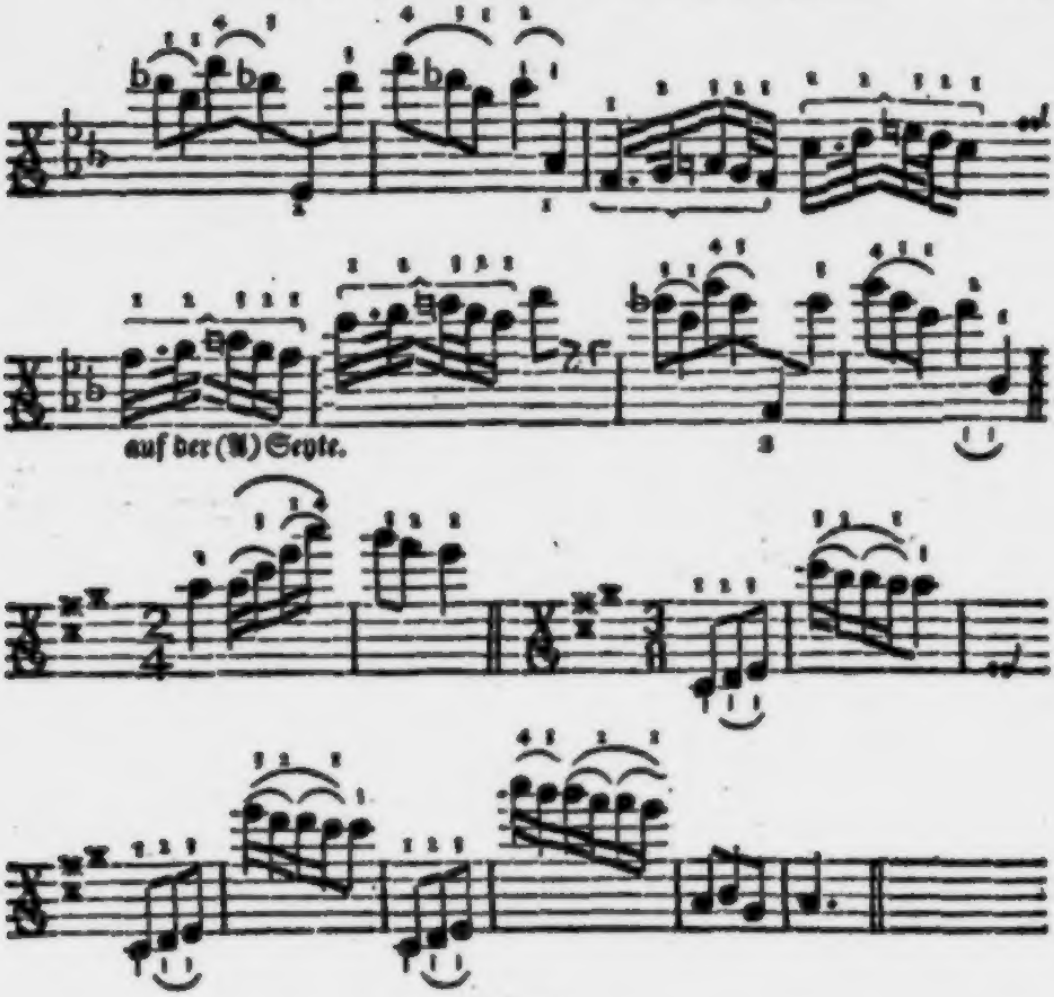
Geſetzter Weiſe nun aber man ſpielete das erſte Viertheil des erſten und zweyten Tactes ohne Applicatur in der natürlichen Lage; ſo muß man dennoch nicht ins Stecken gerathen: Z. E.



Und warum ſoll man es denn nicht auch auf die folgende Art üben? Es geſchieht nicht ohne Nutzen, wenn man alſo fortfährt:

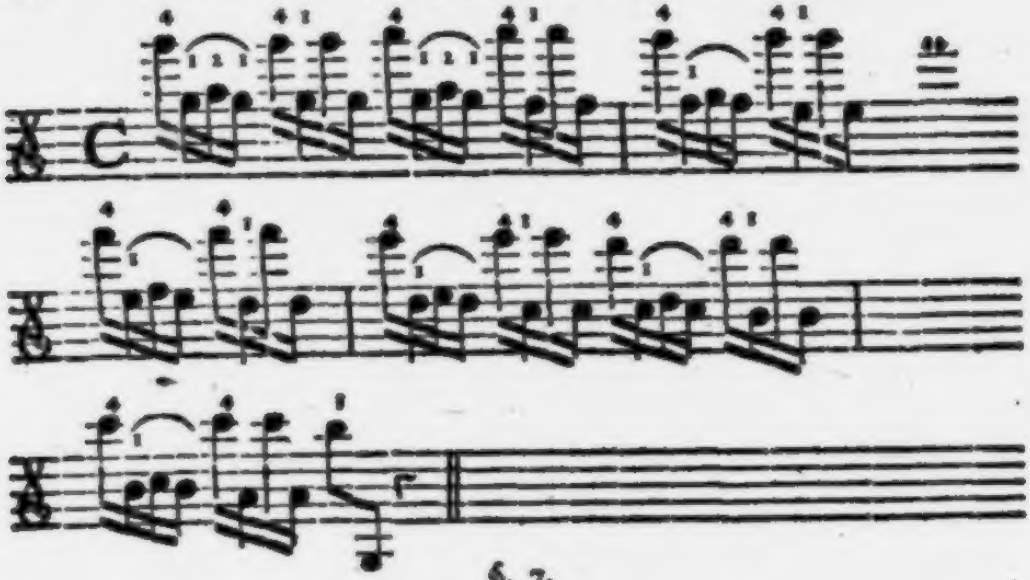
Oder auch endlich gar ſo:

Man thut freylich am beſten, wenn man in der Applicatur bleibt. Die erſte Vortragsart dieſer Paſſage iſt alſo die natürlichſte: allein die übrigen muß man des Nutzens halben üben. Denn manchmal ſind dergleichen gähe Sprünge unentbehrlich: Und wie geſchieht alsdann einem der ſie nicht geübet hat? Eben ſo geht es mit der Ausdehnung der Finger. Hier ſind noch Beyſpiele zur Uebung.



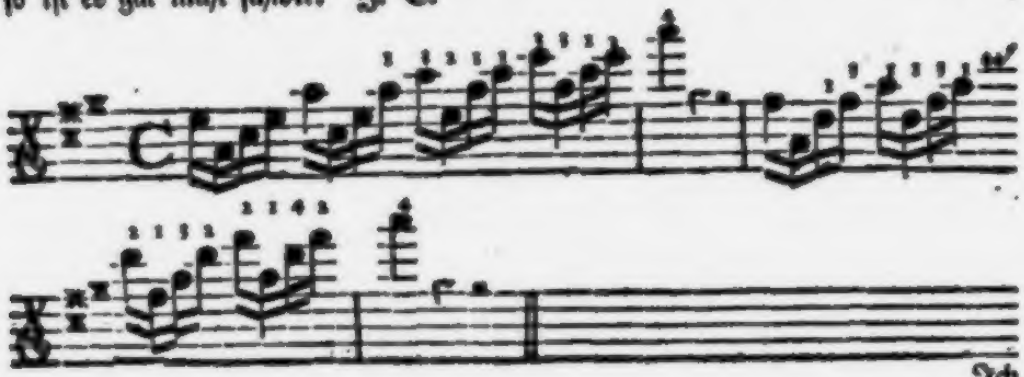
§. 6.

Gleichwie man in allen Gattungen der Applicatur den vierten Finger oft ſehr ausſtrecken muß; eben ſo muß man in der vermiſchten Applicatur auch oft den erſten Finger zurück ziehen, ohne die Lage der übrigen Finger zu ändern. Hierbey hat man ſonderheitlich auf den vierten Finger zu ſehen, den man ſtarck niederdrücken, und nicht aufheben muß; wenn ſich gleich der erſte Finger abwärts beweget. Man beſehe ein Beyſpiel:



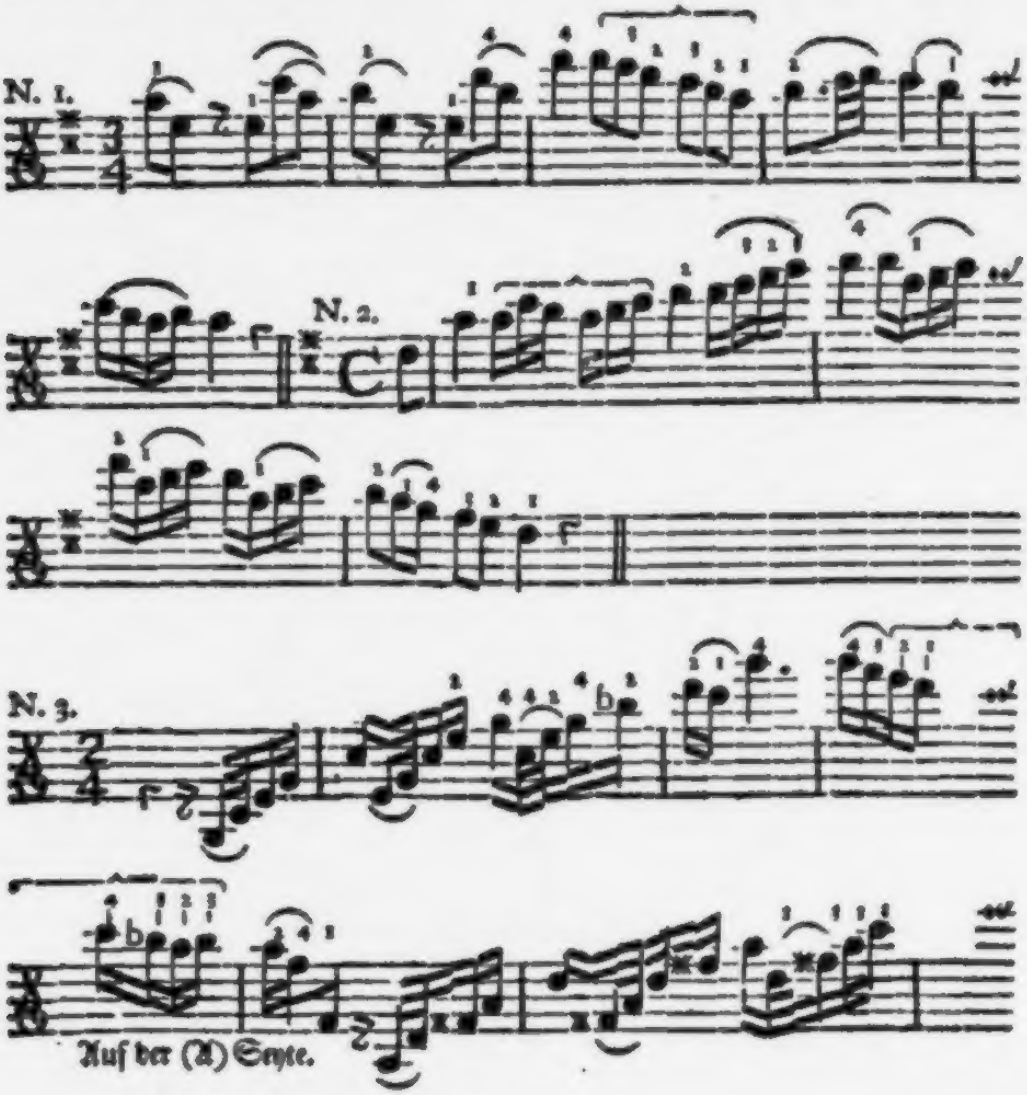
§. 7.

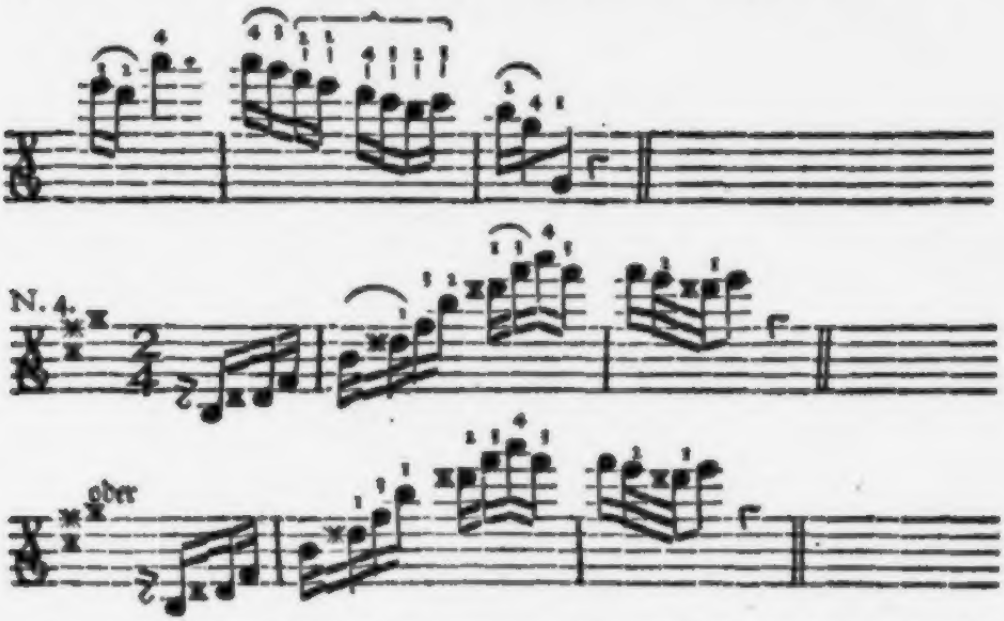
Die Tonart, in welcher eine Paſſage geſetzet iſt, muß man hauptſächlich beobachten. Und gleichwie eine Paſſage entweder in einer Tonart bleibt, oder in die Nebentöne austritt; eben ſo muß man die Hand nach Veränderung der Umſtände bald ändern bald liegen laſſen. Es liegt aus den beygebrachten Exempeln klar zu Tage: daß man meiſtentheils auf die höchſte Noten den vierten, auf die unterſte aber den erſten Finger bringen muß. Man muß demnach die übrigen Finger darnach einrichten. Wenn man nur auf den Umfang der Octav ſieht; ſo iſt es gar nicht ſchwer. Z. E.



Ich

Ich will noch ein paar Beyſpiele herſetzen, und zu mehrerer Deutlichkeit dieſelben am Ende in etwas erklären.

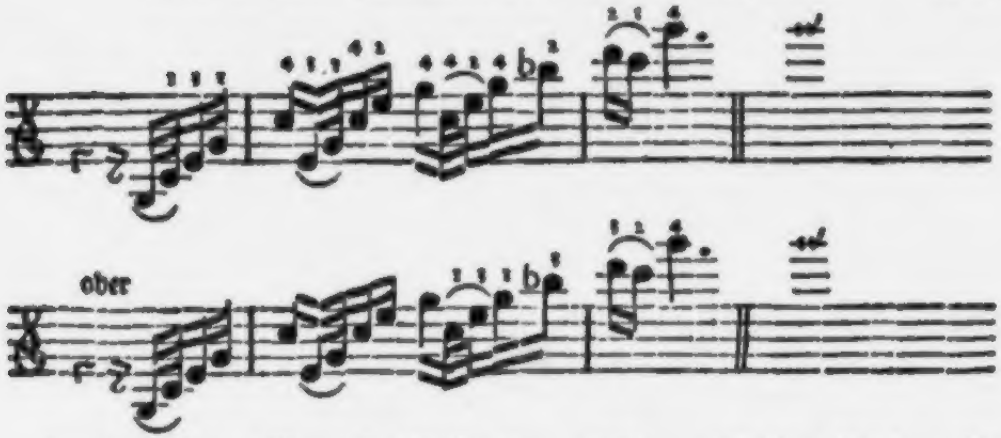




In dem erſten Beyſpiele nimmt man, nach der Regel, die oberſte Note (f) im dritten Tacte mit dem vierten Finger; man ändert aber ſchon im dritten Viertheile eben dieſes Tactes die ganze Hand, und man beweget ſie abwärts: weil die Paſſage im (a) ſchlieſſet; wozu der erſte Finger, um die übrigen Noten mit Bequemlichkeit zu nehmen, unumgänglich nothwendig iſt.

Im zweyten Exempel wechſelt man im letzten Viertheile des erſten Tactes mit dem zweyten und dritten Finger, und rücket mit der Hand hinauf, um die höchſte Note (a) richtig zu nehmen: im Zurückgehen hergegen ſpringet man allezeit mit dem erſten Finger auf die unterſten Noten (e) (c) und (a) zurück.

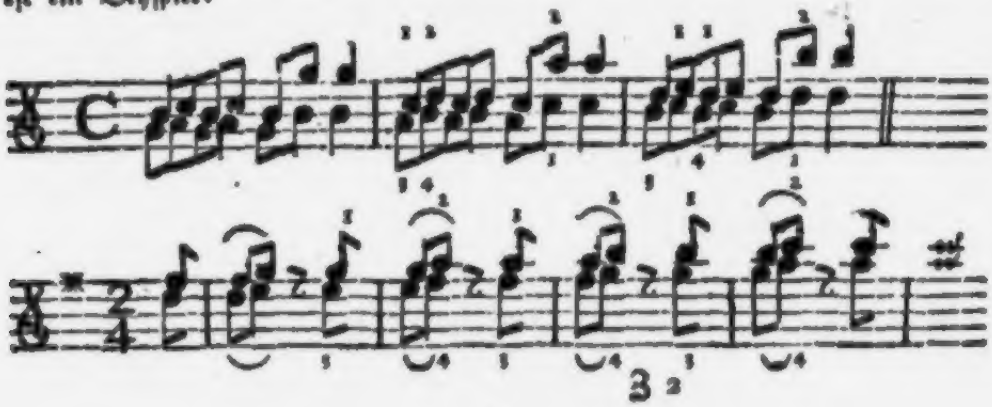
Die oberſte Note im dritten Beyſpiele wird abermal mit dem vierten Finger genommen, und man geht, ohne die Lage der Hand zu ändern, aus dem (c) durch die kleine Septime ins (f). Weil aber der erſte und zweyte Tact auch noch anders kann geſpielet werden: ſo will ich es zur Ubung herſetzen.

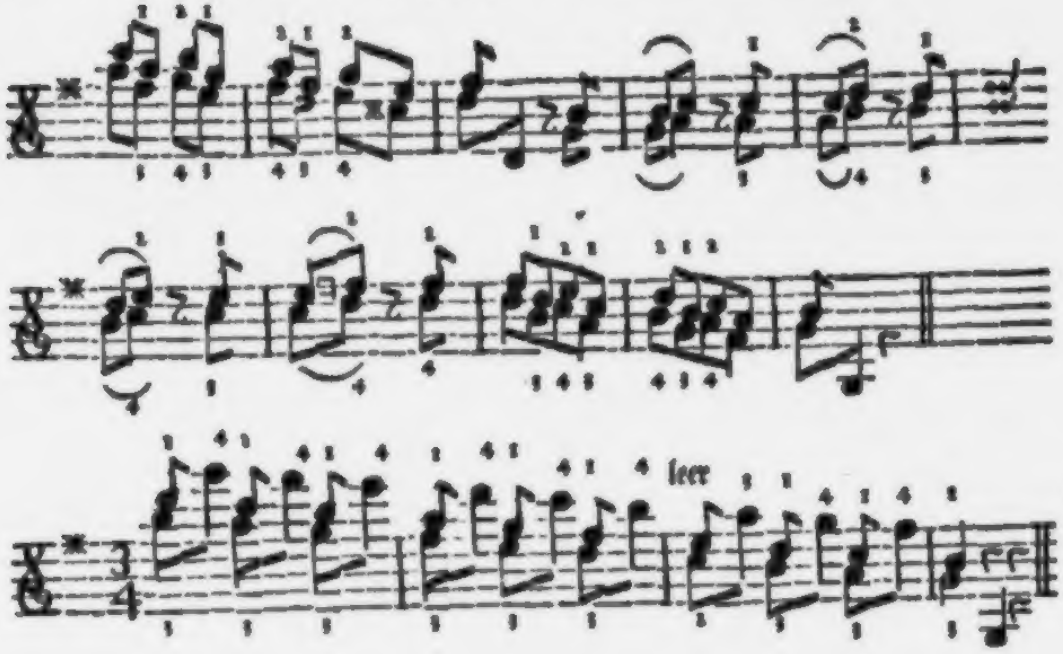


In dem vierten Exempel wird bey dem mittleren und hohen dis der erſte Finger gebraucht, das Hinaufgehen dadurch zu erleichtern, und durch das Ausſtrecken des vierten Fingers die höchſte Note zu erreichen. Da aber bey der vorletzten Note der erſte Finger muß genommen werden; denn ſie iſt bey dem Schluße der Paſſage die tiefere Note: ſo wird bey dem Hinaufgreifen mit dem vierten Finger keinesweges die ganze Hand nachgerücket; ſondern der vierte Finger wird nur ausgeſtrecket, und die (a) Note mit dem vierten, die (f) Note aber wieder mit dem dritten Finger genommen.

§. 8.

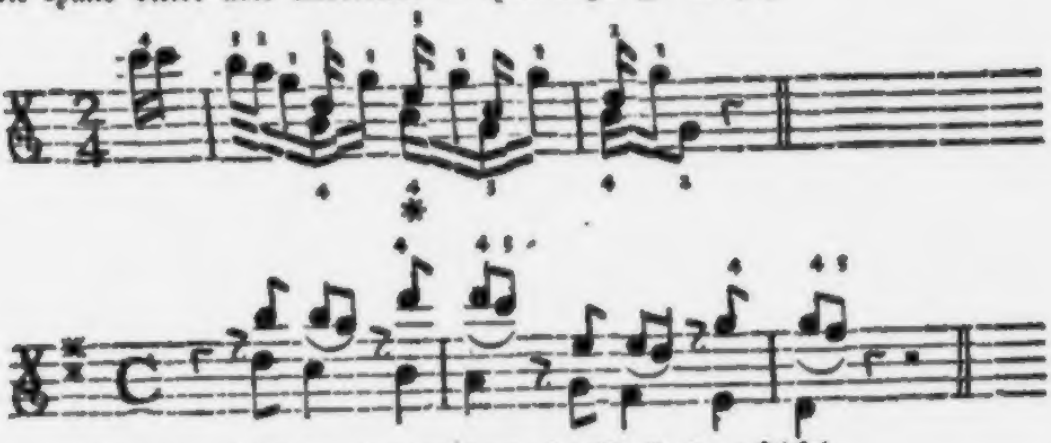
Es giebt noch Zufälle, wo die vermiſchte Applicatur unentbehrlich iſt. Z. E. Bey Doppelgriffen kann man ſie manchmal nicht vermeiden. Hier iſt ein Beyſpiel:





§. 9.

Auch in den Doppelgriffen wird oft der vierte Finger ausgeſtrecket; die Hand bleibt aber unverrückt in ihrer Lage. Z. E. (*)

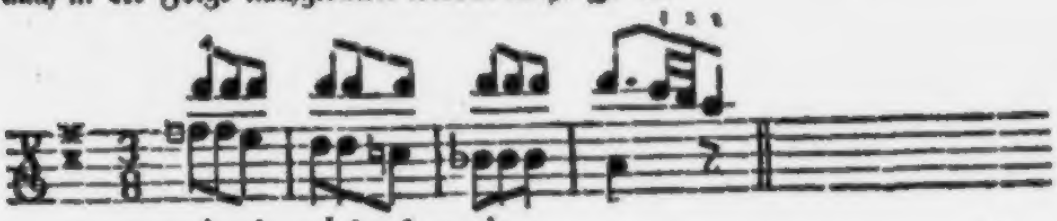


Die unteren Noten werden durchaus ohne Applicatur geſpielet.

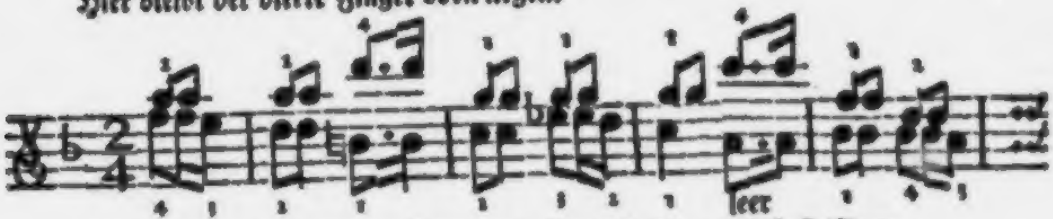
§. 10.

§. 10.

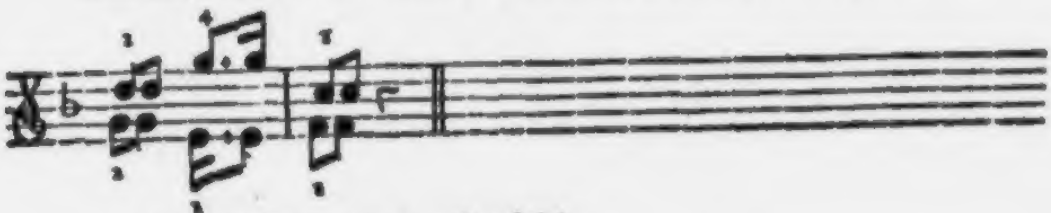
Es wird auch der erſte Finger abwärts beweget; wo dann der dritte oder vierte Finger liegen bleiben, oder an ſeinen Ort richtig gebracht werden, oder auch in der Folge nachgerücket werden muß. Z. E.



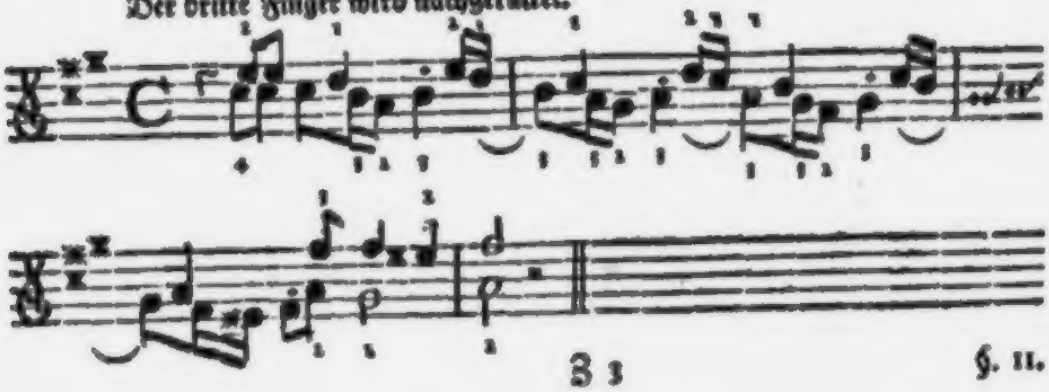
Hier bleibt der vierte Finger oben liegen.



Man muß hier den vierten Finger rein hinaufzuſetzen ſich befleißigen.

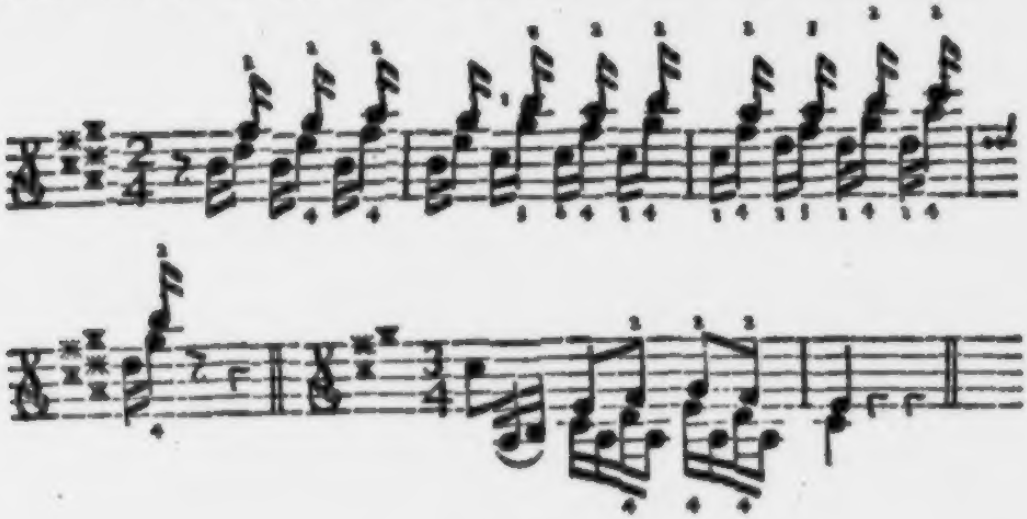


Der dritte Finger wird nachgerücket.



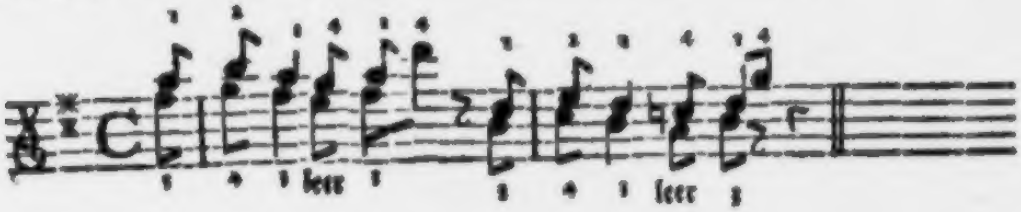
§. 11.

Ja man muß manchmal zweene Finger wegſtrecken, die Hand aber nicht ändern. Wie z. E. in den folgenden zweyen Beyſpielen der zweyte und vierte Finger aus der Applicatur ganz allein hinauf in eine andere, und dann gleich wieder zurück gehen; der erſte Finger aber immer in ſeiner Lage bleibt.



§. 12.

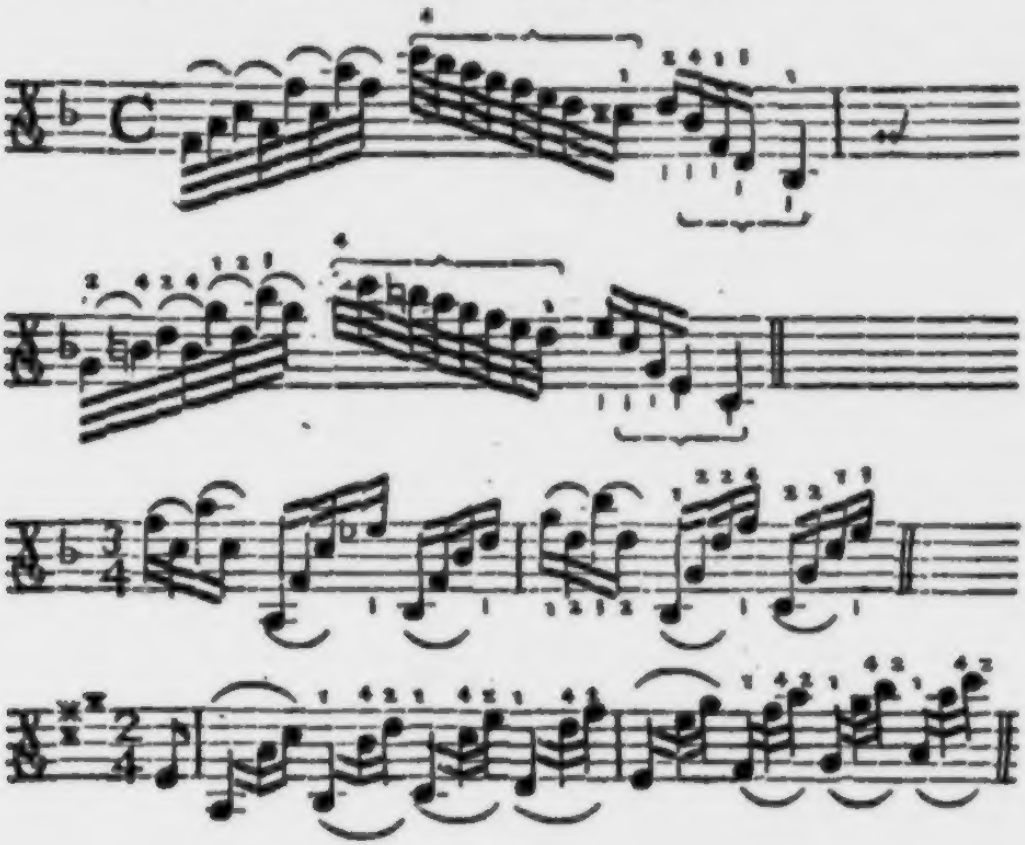
Bey einer oder zwo Noten läßt ſich in Doppelgriffen oft die leere Seyte brauchen: allein wenn ich die Warheit ſagen will, ſo gefällt es mir nicht ſonderlich. Die leeren Seyten ſind gegen den gegriffenen im Klange zu ſehr unterſchieden, und eben die daraus entſtehende Ungleichheit beleidiget die Ohren der Zuhörer. Man verſuche es nur ſelbſt. Hier iſt ein Exempel.



§. 13.

§. 13.

Man bedienet ſich aber auch der vermiſchten Applicatur zur Bequemlichkeit: um nämlich alles näher aneinander in die Hand zu bekommen, und dem unnöthigen Auf- und Abſteigen vorzubiegen. Z. E.



§. 14.

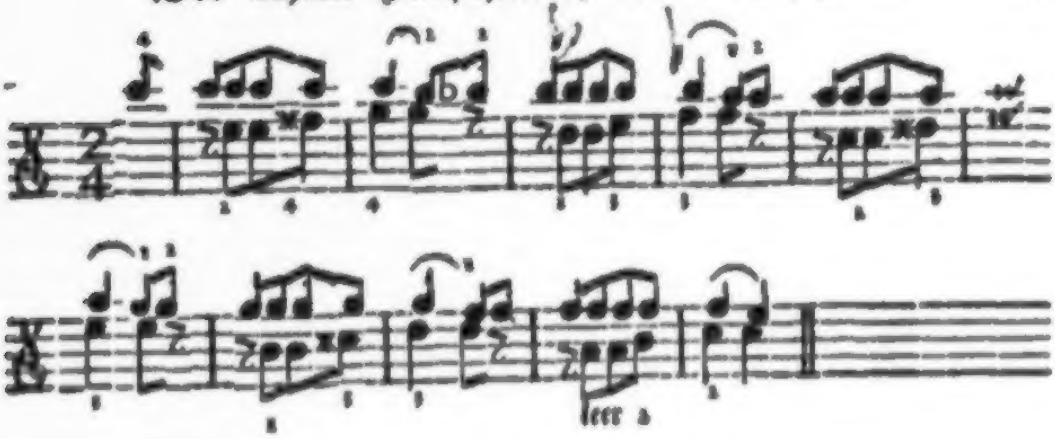
Viele Paſſagen könnte man zwar ohne den Gebrauch der Applicatur platt wegſpielen. Allein der Gleichheit des Klanges zu Lieb braucht man die Applicatur: folglich aus Zierlichkeit. Z. E.

Man

Man könnte hier ſchon bey der (g) Note (*) herabkommen: allein man bleibt nicht nur da oben; ſondern, nachdem man im fünften Tacte herab gegangen iſt, ſo geht man im ſechſten Tacte wieder hinauf. Eben dieß geſchieht im ſiebenden und achten Tacte. Da nun, vom vierten Tacte an, alles auf einer Seyte geſpielet wird; ſo erhält man durch dieſe Gleichheit des Klanges einen angenehmeren Vortrag.

§. 15.

In dieſen **Abſchnitt** gehört auch jene Verlegung der Finger, die man, dem gemeinen Weidſpruche nach, die **Uberlegung** nennet. Man muß ſich dieſer Art ſehr oft in Doppelgriffen, oder auch bey ſchnell fortlaufenden Noten bedienen: wenn nämlich zwo Noten zuſammen, oder aber gleich nacheinander treffen, die zwar der Lage nach mit gleichen Fingern ſollten genommen werden, durch die Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen hingegen ſo einander entgegen ſind; daß man iede derſelben mit ihrem beſondern Finger abſpielen muß. In ſolchem Falle wird anſtatt des dritten Fingers der vierte, ſtatt des zweyten der dritte, und anſtatt des erſten der zweyte Finger genommen, und dieſer über jenen hingeleget. Daher kömmt denn auch das Wort **Uberlegung**. Man muß aber rein greifen. Hier ſind Beyſpiele.

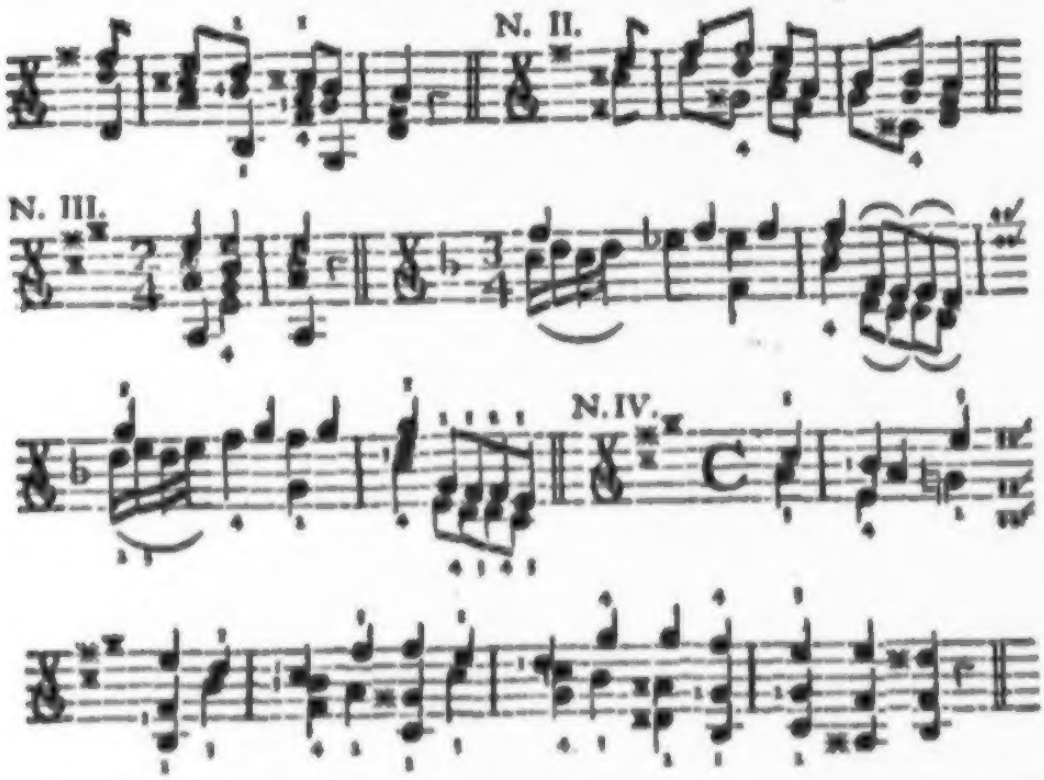


§. 16.

Es giebt noch einige andere **Figuren**, wo allemal drey Noten über einander ſtehen, die man in einem Bogenſtriche auf einmal zuſammen nehmen muß. Da muß man nun manchmal mit der ganzen Hand auch ſo gar aus der natürlichen Lage zurück weichen. Man beſehe das Beyſpiel.

§. 17.

Den Regeln dieſer **vermiſchten Applicatur** ſind auch die aus drey Noten beſtehenden übrigen Griffe meiſtentheils unterworffen. Z. E.

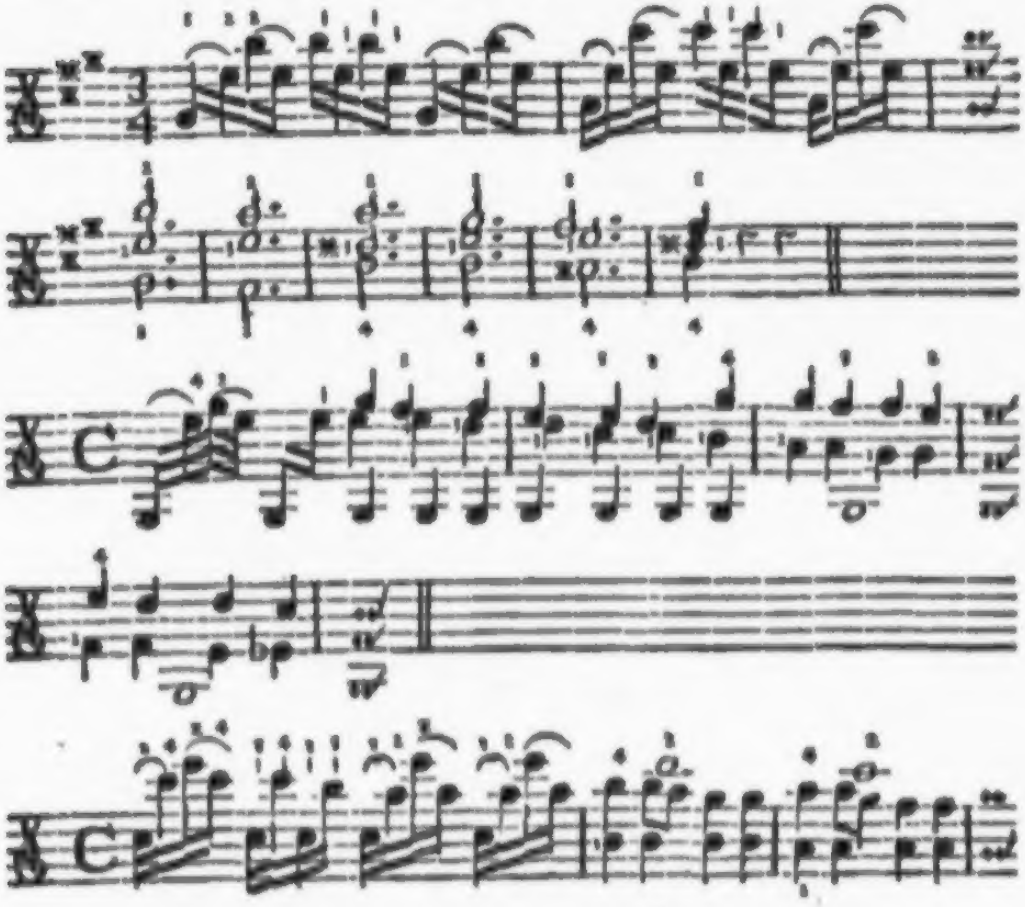


Das erſte Exempel behält durch die ganze Paſſage den erſten, zweyten und vierten Finger. Die andern zwey unter N. I. ſtehenden Beyſpiele gehen durch die vermiſchte Applicatur. Bey N. II. iſt die Uberlegung angebracht, wovon erſt im §. 15. iſt geſprochen worden. In den zwey Beyſpielen unter N. III. ſtecket die Ausſtreckung des vierten Fingers, die wir vorher im §. 9. ſchon berühret haben. Und endlich wird nach der im zehenden Paragraph angezeigten Art in dem Beyſpiele N. IV. der erſte Finger zurück gezogen.

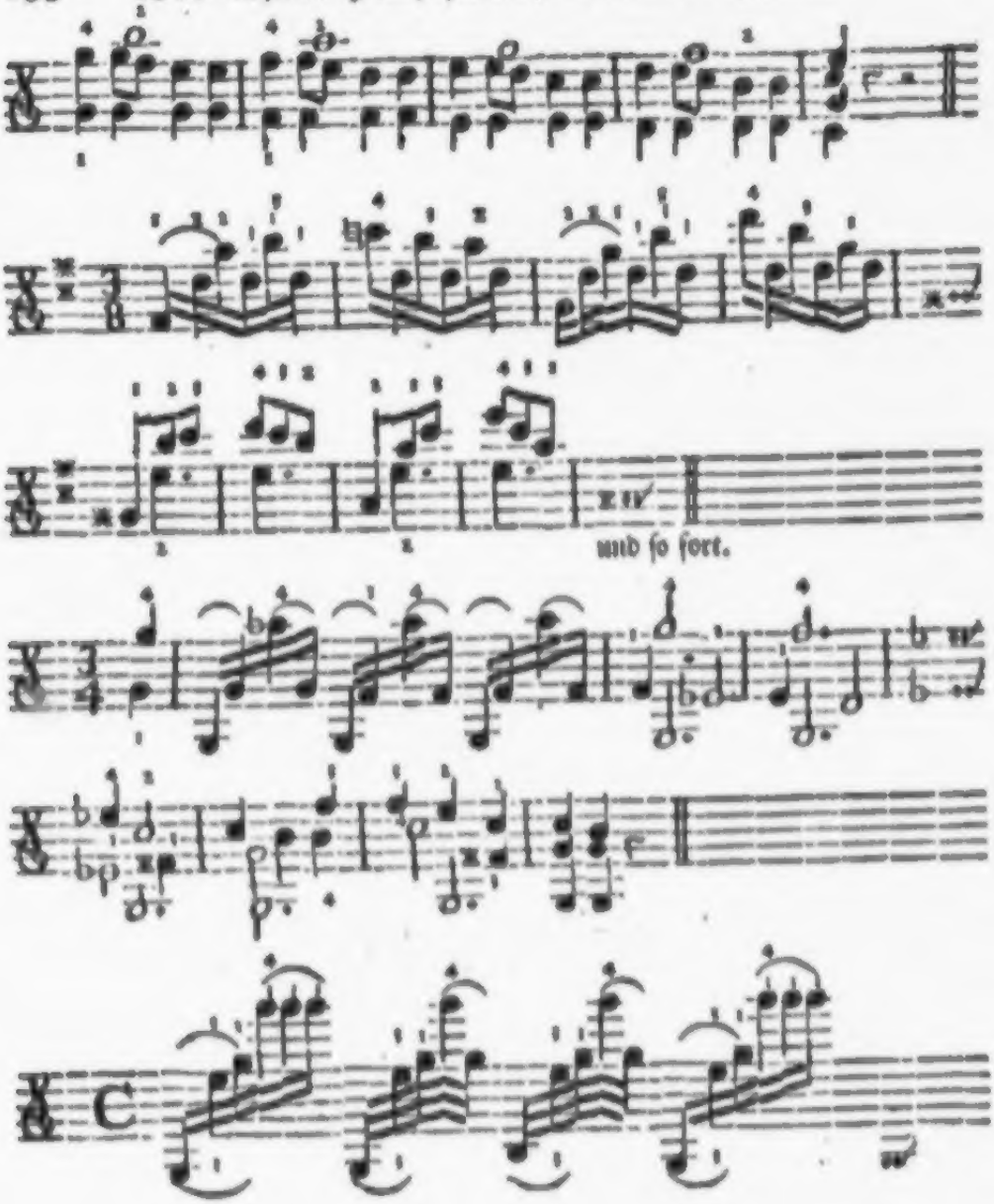
§. 18.

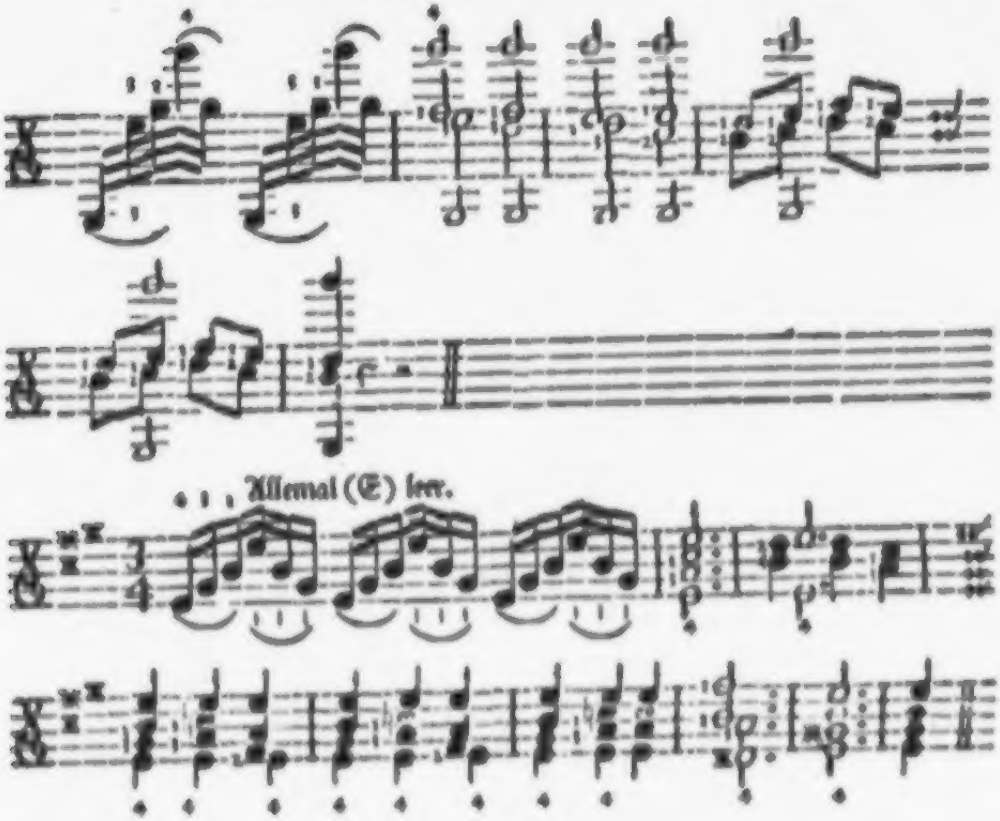
Nun kommen wir noch auf eine Spielart, bey der man ſich mehrentheils der vermiſchten Applicatur bedienen muß. Es ſind jene gebrochene Accorde,

corde, ſo man Arpeggio (a), deren Vortrag aber das Arpeggieren nennet. Die Art dieſe gebrochnen Accorde vorzutragen wird theils von dem Componiſten angezeiget; theils von dem Violiniſten nach eigenem Gutdünken gemacht. Bey dieſer Gelegenheit will ich zugleich auch ein und andere Veränderung, die mir geſchwind beyfällt, herſetzen. Hier ſind ſie.



(a) Es kömmt von dem Wort Harpfe (Arpa). Es heißt alſo Arpeggieren (von arpeggiare) auf Harpfenart ſpielen; das iſt: die Töne nicht zugleich, ſondern zergliedert vortragen.


und ſo fort.



§. 19.

In dieſen Beyſpielen findet man die **Ueberlegung**; dann das **Ausſtrecken** und **Zurückziehen** eines, und auch oft zweener Finger zugleich. Man findet ferner das ordentliche Hinauf- und Herabgehen durch die **vermiſchte Applicatur**: und endlich findet man auch etwelche Veränderungen in der **Arpeggierung**. Wie das **Arpeggio** in dem erſten Tacte eines jeden Exempels angezeiget iſt; ſo muß man in der Folge der über einander geſetzten Noten fortfahren. Es ſind dieſe wenige Beyſpiele freylich nur ein Schattenriß aller möglichen Veränderungen ſowohl dieſer **Applicatur**, als der **gebrochenen Accorden**: Doch wenn ein Anfänger dieſe rein abſpielen kan, ſo hat er einen

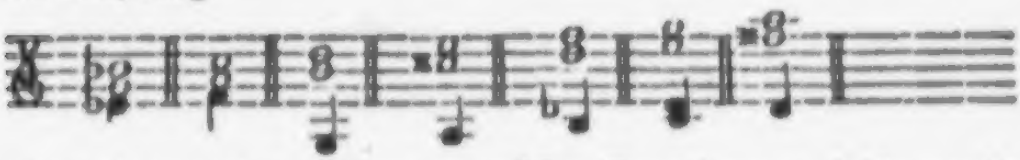
ſo guten Grund geleget, daß er ſehr wenig Beſchwerniß finden wird alles, was ihm dergleichen vorkömmt, bald richtig und rein vorzutragen.

§. 20.

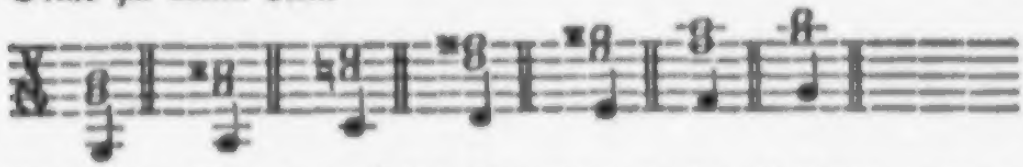
Zum Beſchluſſe dieſes Hauptſtückes muß ich noch eine nützliche Beobachtung einſchalten, die ein Violiniſt bey Abſpielung der Doppelgriffe machen kann: um mit gutem Tone, kräftig und rein zu ſpielen. Es iſt unwiderſprechlich, daß eine Seyte, wenn ſie angeſchlagen oder geſtrichen wird, eine andere ihr gleichgeſtimmte Seyte auch in Bewegung ſetze (*b*). Dieß iſt aber nicht genug. Ich hab die Probe auf der Violin, daß beym Zuſammenſtreichen zweener Töne auch ſo gar bald die Terz, bald die Quint, bald die Octav u. ſ. f. von ſich ſelbſt auf eben dem nämlichen Inſtrumente dazu klinge. Dieſes dienet nun zur untrüglichen Probe, womit ſich jeder ſelbſt prüfen kann, ob er die Töne rein und richtig zu ſpielen weiß. Denn wenn zweene Töne, wie ich ſie unten anzeigen werde, gut genommen und recht aus der Violin, ſo zu reden, heraus gezogen werden; ſo wird man zu gleicher Zeit die Unterſtimme in einem gewiſſen betäubten und ſchwirrenden Laut gar deutlich hören: ſind die Töne hingegen nicht rein gegriffen, und einer oder der andere nur um ein bißchen zu hoch oder zu tief; ſo iſt (wie) die Unterſtimme falſch. Man verſuche es mit Geduld: und wer ſich gar nicht darein finden kann, der ſpiele anfangs auch die ſchwarze Grundnote, und nähere die Geige dem Gehör, ſo wird er bey dem Abſpielen der zwo oberen Noten eben dieſe untere ſchwarze Note dazu ſchnarren hören. Je näher man die Violin an das Ohr hält, je mehr darf man den Strich mäſſigen. Vor allem aber muß die Violin gut bezogen und rein

(*b*) Daß dieß eine den Alten ſchon bekannte Sache war, ſagt uns Ariſtides Quintilianus Lib. 2. de Muſica mit dieſen Worten: Si quis enim in alteram ex duabus Chordis eundem Sonum edentibus parvam imponat ac levem ſtipulam; alteram autem longius inde terram pulſet, videbit Chordam ſtipula onuſtam evidentiſſime una moveri. Es läſt ſich auch eine andere Probe machen. Man hänge ein Geiginſtrument, deſſen Seyten nicht etwa gar zu ſehr angeſpannet ſind, nahe zu einer Orgel; ſo wird man, wenn die Töne, welche die leeren Seyten des Geiginſtruments haben, auf der Orgel berühret werden, zu gleicher Zeit die leeren Seyten auch, obwohl unberührt, mitklingen hören, oder wenigſt eine ſtarke Bewegung derſelben bemerken. Oder man geige auf einer nicht zu ſtark bezogenen, und etwas tief geſtimmten Geige das (g) mit dem dritten Finger auf der (D) Seyte; ſo wird ſich die leere (G) Seyte gleich ſelbſt bewegen.

rein geſtimmet ſeyn. Hier ſind einige Proben davon. Man ſieht daraus wie gewaltig der harmoniſche Dreyklang (trias harmonica) iſt. Z. E. Wenn die zwo Noten eine kleine Terze von einander abſtehen; ſo hört man unten die groſſe Terz oder Decime darzu: Es macht alſo einen wohl zuſammenſtimmenden Dreyklang.

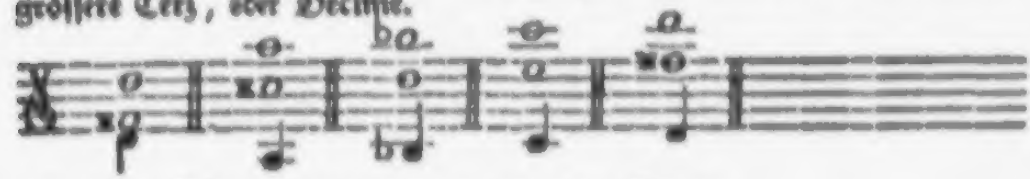


Wenn hingegen die zwo Noten ein gröſſere Terze betragen; ſo hört man die Octav zur untern Note.

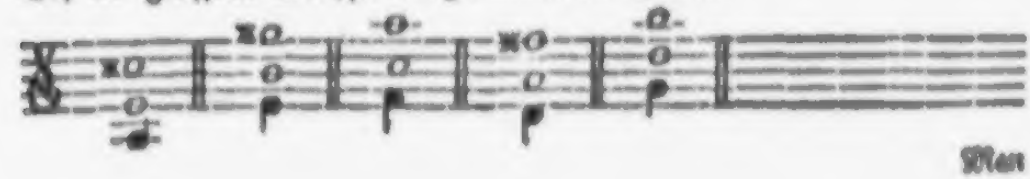


Stehen die 2. Töne eine natürliche Quart von einander; ſo höret man zur untern Note die Quint.

Sind die zwo Noten um eine kleine Sechſte von einander, ſo höret man die gröſſere Terz, oder Decime.

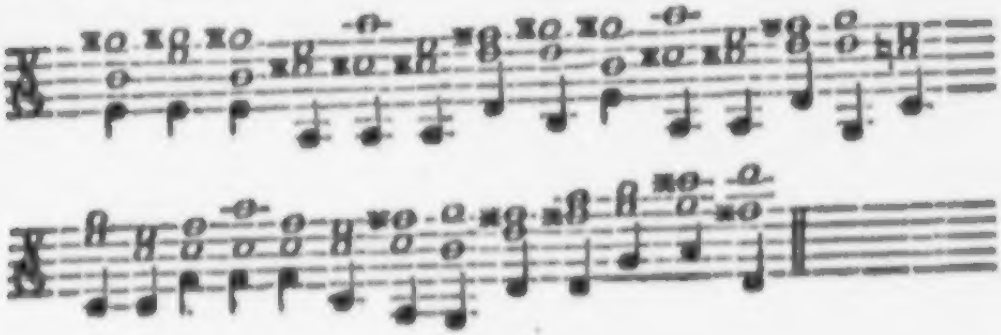


Bey der gröſſern Sechſte klinget unten die Quint.



Man

Man höret es noch deutlicher, wenn man einige Doppelgriffe gleich nach einander nimmt: denn da fällt die Abänderung dieſer ſchnarrenden Töne mehr in die Ohren. Z. E.



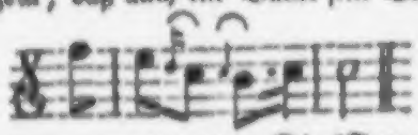
Das

Das neunte Hauptſtück.

Von den Vorſchlägen, und einigen dahin gehörigen Auszierungen.

§. 1.

Die **Vorſchläge** ſind kleine Nötchen, die zwiſchen den gewöhnlichen Noten ſtehen, aber nicht zum Tacte gerechnet werden. Sie ſind von der Natur ſelbſt dazu beſtimmet die Töne mit einander zu verbinden, und eine **Melodie** dadurch ſingbarer zu machen. Ich ſage: **von der Natur ſelbſt.** Denn es iſt unläugbar, daß auch ein Bauer ſein Bauernlied etwa alſo mit **Vorſchlägen**

ſchlieſſet:  da es doch im Grunde nur ſo heißt:

Die Natur ſelbſt reiße ihn mit Gewalt dahin. Gleichwie oft der einfältigſte Bauer in **Figuren** und **Schlüſſen** redet, ohne es ſelbſt zu wiſſen. Die Vorſchläge ſind bald **Diſſonanten** (*a*); bald ſind ſie eine Wiederholung der vorigen Note; bald eine Auszierung einer leeren Melodie, und eine Belebung eines ſchläfrigen Satzes; und endlich ſind ſie dasjenige, was den Vortrag zuſammen hänget.

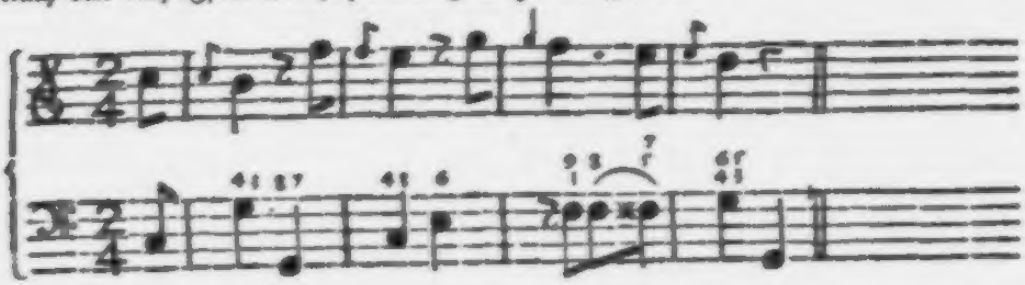
Es iſt demnach eine Regel ohne Ausnahme: **Man trenne den Vorſchlag niemal von ſeiner Hauptnote, und nehme ſie allezeit an einem Bogenſtriche.**

(*a*) Wer nicht weis, was ein **Diſſonans** iſt; dem will ich es ſagen: ja ich darf ihm nur die **Conſonanten** nennen. Die **Conſonanten** ſind der **Einklang**, die gröſſere **Terz** und auch die kleinere, die **Quint**, die **Sechſte** und die **Octav**. Die **Diſſonanten** ſind alle die anderen **Intervallen** die man im §. 5. des dritten **Hauptſtückes** nachſehen mag. Die Abtheilung der **Conſonanten** und **Diſſonanten**, und alles übrige gehört zu der **Setzkunſt**.

ſtriche. Daß aber die nachfolgende, und nicht die vorausſtehende Note zu dem Vorſchlage gehöre, wird man wohl aus dem Worte, Vorſchlag, ſchon ſelbſt abnehmen.

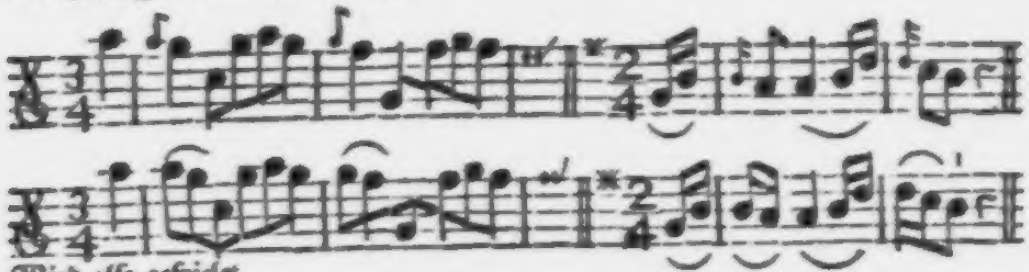
§. 2.

Es giebt abſteigende und auffſteigende Vorſchläge, die aber beyde auch in anſchlagende und durchgehende getheilet werden. Die abſteigenden Vorſchläge ſind die natürlichſten, weil ſie die wahre Natur eines Vorſchlags nach den richtigſten Compoſitionsregeln haben. Z. E.



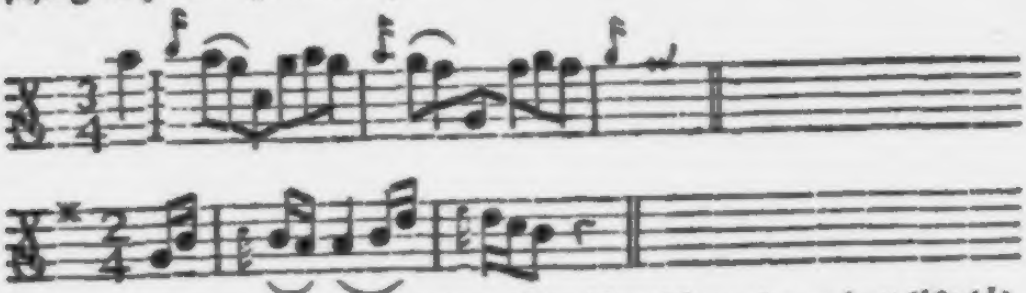
§. 3.

Die abſteigenden Vorſchläge ſind aber auch zweyerley: nämlich die langen und die kurzen. Der langen ſind wieder zwo Gattungen, davon eine länger als die andere iſt. Wenn der Vorſchlag vor einer Viertheilnote, Achttheilnote oder Sechzehntheilnote ſtehet, ſo iſt er ſchon ein langer Vorſchlag; er gilt aber nur den halben Theil der Note, die nachkömmt. Man hält alſo den Vorſchlag die Zeit, ſo der halbe Theil der Note beträgt; nachdem aber ſchleift man die Note ganz gelind daran. Was die Note verliert bekömmt der Vorſchlag. Hier ſind Beyſpiele:



Wird alſo geſpielet.

Man könnte freylich alle die abſteigenden Vorſchläge in groſſe Noten ſetzen und in den Tact austheilen. Allein wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeſchriebene Vorſchläge ſind, oder der alle Noten zu verkräuſeln ſchon gewohnet hat, wie ſieht es alsdann ſowohl um die Melodie als Harmonie aus? Ich wette darauf ein ſolcher ſchenket noch einen langen Vorſchlag darzu und ſpielt es alſo:

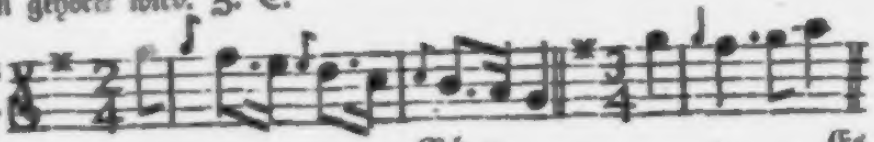


welches doch nimmer natürlich, ſondern ſchon übertrieben und verwirret läßt (b). Es iſt nur ſchade, daß Anfänger ſo leicht in dieſen Fehler verfallen.

§. 4.

Die zwote Art der langen Vorſchläge, die man die längern Vorſchläge nennen mag, findet man erſtlich bey punctierten Noten; zweytens, bey halben Noten, wenn ſie im $\frac{3}{4}$ Tacte gleich Anfangs ſtehen, oder wenn im Zweyviertheil oder Viervierttheiltacte nur eine oder höchſtens zwo vorkommen, davon eine mit dem Vorſchlage bemerket iſt. In dieſen Fällen wird der Vorſchlag länger gehalten. Bey den punctierten Noten hält man den Vorſchlag ſo lang, als die Zeit der Note austrägt; anſtatt des Puncts hingegen nimmt man erſt den Ton der Note, doch ſo, als wenn ein Punct dabey ſtünde: denn man erhebt den Bogen, und ſpielt die letzte Note ſo ſpät, daß durch eine geſchwinde Abänderung des Strichs die darauf kommende Note gleich daran gehöret wird. Z. E.

So wird es geſchrieben.



Bb 2 Es

(b) Nec deſit Opera, neve immoderatus abundet. Horat. Lib. III. Sat. V.

Es wird alſo geſpielet.

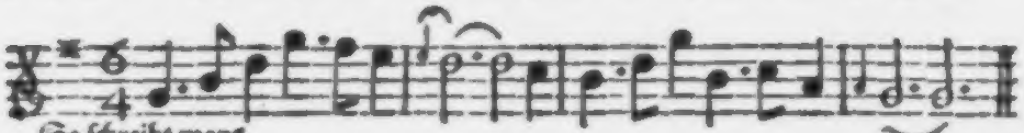
Wenn man aber eine halbe Note, bey den oben angemerkten zweenen Zufällen, mit dem Vorſchlage abſpielen will; ſo bekömmt der Vorſchlag drey Theile der halben Note, und bey dem vierten Theile nimmt man erſt den Ton der halben Note. Z. E.

So ſchreibt mans.

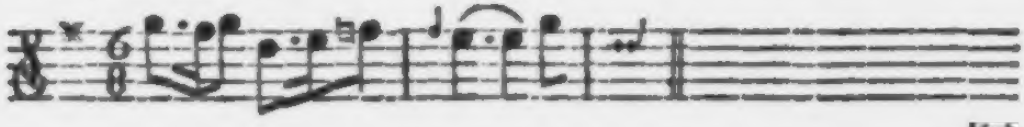
Wird alſo geſpielet.

§. 5.

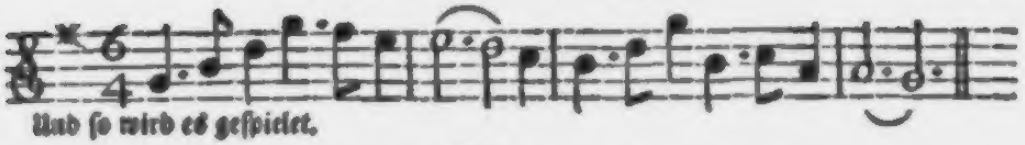
Es giebt noch andere Fälle wo man den längern Vorſchlag braucht, die aber alle unter die Spielart der punctierten Noten gehören. Z. E. im $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte ſind oft zwo Noten auf einem Tone an einander gebunden, deren die vordere einen Punct nach ſich hat. In ſolchem Falle wird der Vorſchlag die ganze Zeit ausgehalten, welche die Note ſammt dem Puncte beträgt. Z. E.



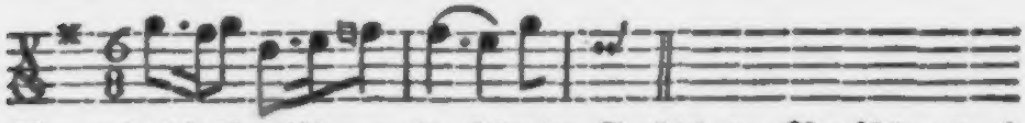
So ſchreibt mans.



Und



Und ſo wird es geſpielet.

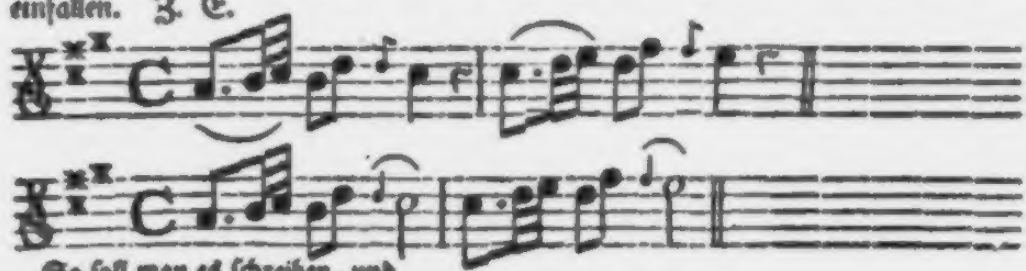


Eben auf dieſe Art hält man im folgenden-Beyſpiele den **Vorſchlag** durch das ganze erſte Viertheil aus, und beym zweyten Viertheile nimmt man erſt die Hauptnote und ſpielt die übrigen gleich daran fort. Dieß läßt ſich aber bey halben Noten nicht allemal thun, wie wir bey den **kurzen Vorſchlägen** ſehen werden.

So wird es geſchrieben.

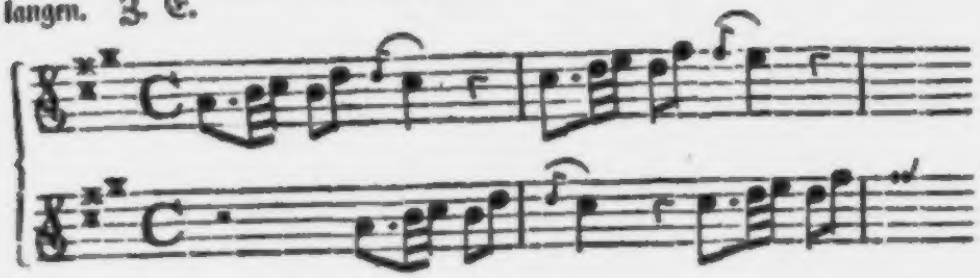
So wird es geſpielet.

Und manchmal ſteht eine **Soſpir** oder oft gar eine **Pauſe** da, wo man doch noch die Note hören ſollte. Wenn es nun der **Componiſt** dabey verſehen hat; ſo muß der **Violiniſt** gleichwol geſcheider ſeyn, und den **Vorſchlag** ſo lang aushalten als die folgende Note gilt, bey der Pauſe aber erſt in den Ton der Note einfallen. Z. E.



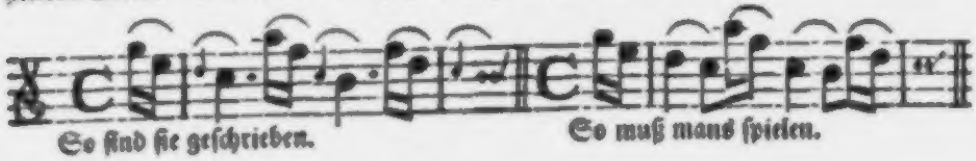
So ſoll man es ſchreiben, und auch ſo ſpielen.

Es gehöret aber entweder die Einſicht in die Compoſition oder eine geſunde Beurtheilungskraft dazu; und dieſe meine Lehre verſtehet ſich hauptſächlich, wenn man allein ſpielet: denn in Stücken von mehr Stimmen könnte es der Componiſte wegen der Fortſchreitung der Unterſtimme oder Mittelſtimme eigentlich alſo verlangen. Z. E.



§. 6.

Die langen Vorſchläge entſpringen aber nicht allemal aus der vorher gehenden Note. Sie werden auch frey angeſtoſſen. Z. E.

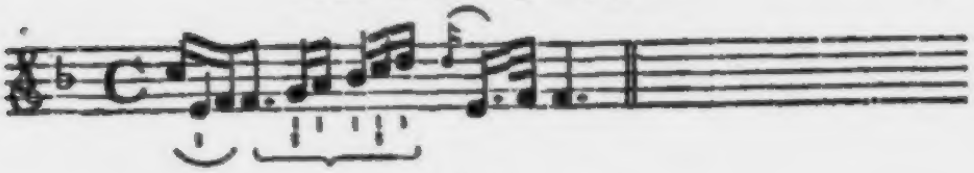


§. 7.

Sie kommen auch nicht allezeit vom nächſten Tone; ſondern aus allen Stuffen. Und da machen ſie (*c*) die Figur des Aufenthalts im vorigen Tone.

§. 8.

(*c*) Dieß iſt zwar Figura retardationis. Das erſte Beyſpiel iſt aber auch eine Wiederholung, die man unter die Figuren der Redekunſt zehlet und mit ihrem rechten Name Anaphora heißt.



§. 8.

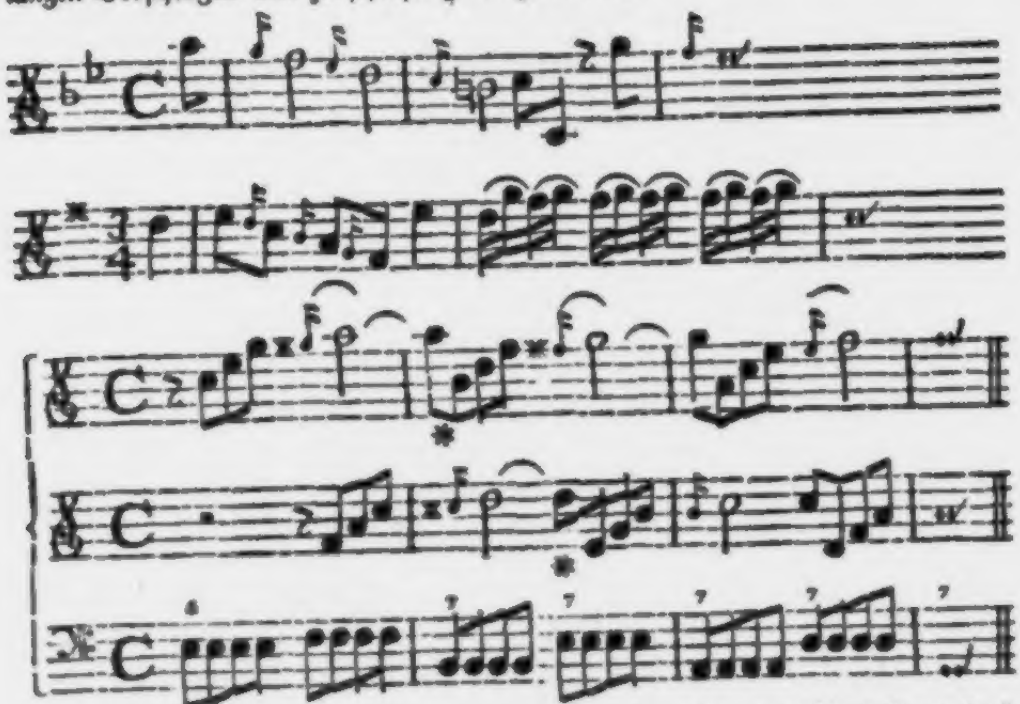
Vor allem muß man beobachten: erſtlich, daß man bey den abſteigenden **Vorſchlägen** niemal die leere Seyte zum **Vorſchlag** brauche: ſondern daß man, wenn ein **Vorſchlag** auf eine ſolche fällt, ſelben allemal mit dem vierten Finger auf der neben liegenden tiefern Seyte nehme. **Zweytens** muß die **Stärke** des Tones bey den **langen** und **längern Vorſchlägen** allezeit auf den **Vorſchlag**; die **Schwäche** aber auf die Note fallen. Es muß aber mit einer angenehmen Mäſſigung des Bogenſtriches geſchehen. Auch die **Stärke** muß eine **Schwäche** vor ſich haben. Man kann einen **langen Vorſchlag**, von denen hier die Rede iſt, gar leicht etwas weich anſtoſſen, den Ton an der **Stärke** geſchwind wachſen laſſen, in der Mitte des **Vorſchlages** die gröſte **Stärcke** anbringen, und alsdann die **Stärke** ſo verliehren, daß letztlich die Hauptnote ganz **piano** darein ſchleift. Abſonderlich aber hüte man ſich bey der Hauptnote mit dem Bogen nachzudrücken. Man muß nur den Finger, mit dem der **Vorſchlag** gemacht wird, aufheben, den Bogen aber gelind fortgehen laſſen.

§. 9.

Es giebt auch kurtze **Vorſchläge**, bey denen die **Stärke** nicht auf den **Vorſchlag**, ſondern auf die Hauptnote fällt. Der **kurze Vorſchlag** wird ſo geſchwind gemacht, als es möglich iſt, und wird nicht ſtark, ſondern ganz ſchwach angegriffen. Man braucht dieſen **kurzen Vorſchlag**, wenn mehr halbe Noten nacheinander kommen, deren iede mit einem Vorſchlagnötchen bezeichnet iſt; oder aber wenn auch manchmal nur eine halbe Note zugegen iſt, die aber in einer ſolchen **Paſſage** ſtecket, welche gleich von einer zweyten Stimme in der **höhern Quarte** oder in der **tiefern Quinte** nachgeahmet wird; oder wenn man ſonſt vorſieht, daß durch einen **langen Vorſchlag** die Regelmäſſige Harmonie und folglich auch die Ohren der Zuhörer beleidiget würden; und endlich wenn in einem **Allegro**, oder andern ſcherzhaften Tempo etwelche Noten Stuffenweiſe, oder auch Terzweiſe nacheinander abſteigen, deren iede

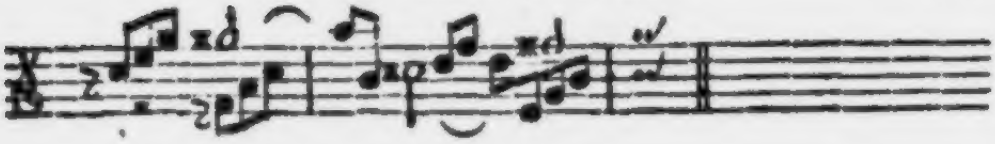
einen

einen **Vorſchlag** vor ſich hat; in welchem Falle man den **Vorſchlag** ſchnell wegſpielet, um dem Stücke durch das lange Aushalten der **Vorſchläge** die Lebhaftigkeit nicht zu benehmen. Hier folgen die Beyſpiele, wo der Vortrag mit langen Vorſchlägen viel zu ſchläferig klingen würde.



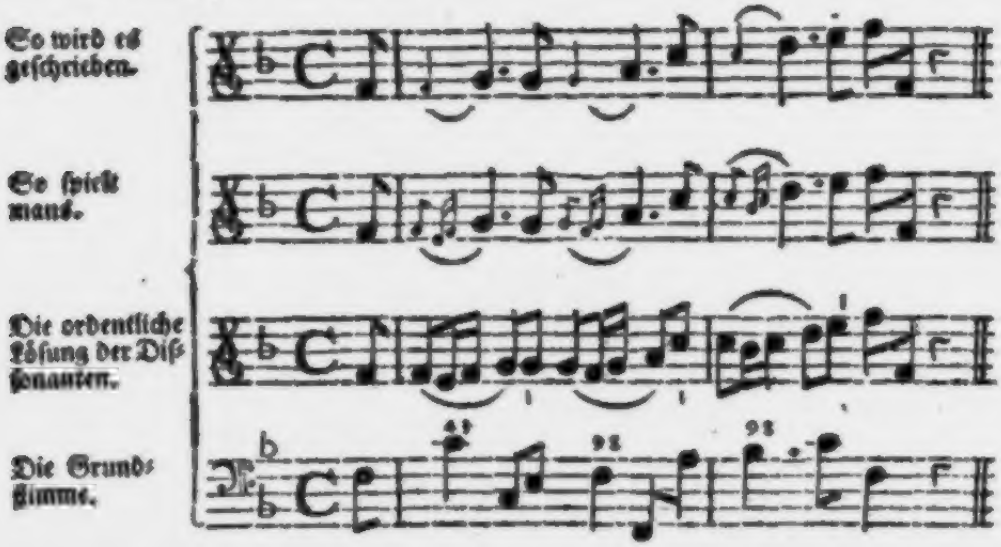
Bey dieſen Septbindungen ſollte man zwar allezeit erſt bey der Achtheilnote (*) von dem Vorſchlage in die Hauptnote einfallen, wie §. 5. geſagt worden: allein wenn eine zwote Stimme dabey iſt, gefällt es mir gar nicht. Denn, erſtlich, fällt die **Septime** erſt mit der **Grundnote** ein, und hat ihre rechte Vorbereitung nicht; obwohl etwa einer ſagen möchte: das Gehör werde durch das Semitonium des Vorſchlags betrogen, und durch dieſen Aufenthalt, als ein zierliche **Suſpenſion**, dennoch ſchon vergnüget. **Zweytens** fallen die Töne im erſten halben Theile des Tactes ſo widrig zuſammen, daß, wenn es nicht recht geſchwind weggeſpielet wird, die **Diſſonanze** dem Gehör unerträglich iſt. Z. E.

§. 10.



§. 10.

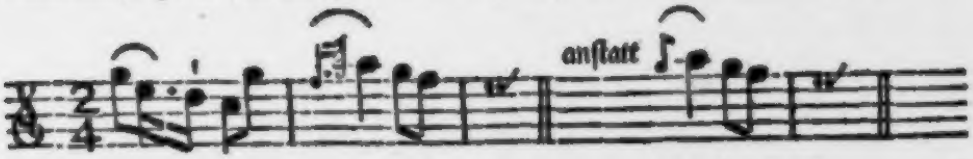
Die aufſteigenden **Vorſchläge** ſind überhaupts nicht ſo natürlich, als die **abſteigenden**; ſonderheitlich die, welche aus dem nächſten, und zwar aus einem ganzen Tone herflieſſen: weil ſie allezeit **Diſſonanten** ſind. Wer weis aber nicht, daß die Diſſonanten nicht aufwärts, ſondern abwärts müſſen gelöſet werden? Man handelt demnach ſehr vernünftig, wenn man einige Zwiſchennötchen dazu ſpielet, die durch die richtige Auflöſung der Diſſonanten das Gehör vergnügen, und ſowohl die Melodie als die Harmonie beſſern. Z. E.



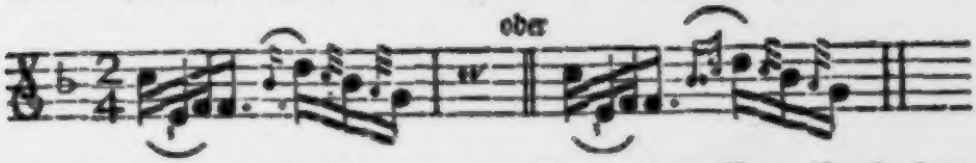
Auf dieſe Art fällt die Stärke auf die erſte Note des Vorſchlags, und wird die Hauptnote gelind und ſo daran geſchliffen, wie es ſchon §. 8. iſt gelehret worden. Man muß aber auch hier bey der Grundnote mit dem Geigebogen nicht nachdrücken.

§. 11.

Man pflegt auch oft den aufſteigenden **Vorſchlag** von der **Terze** zu machen, wenn er gleich dem Anſehen nach aus dem Nebentone herflieſſen ſollte. Man macht ihn in ſolchem Falle aber meiſtentheils mit zwoen Noten. Z. E.



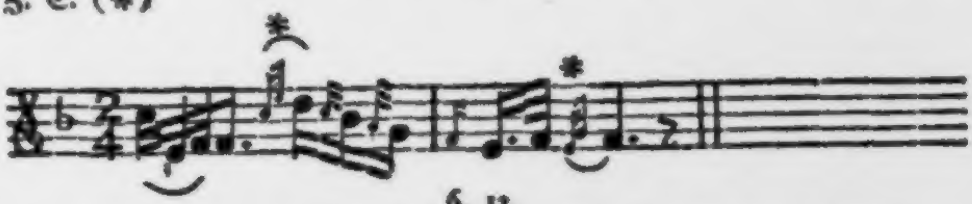
Wenn er frey muß angeſtoſſen werden geſchieht es gemeiniglich. Z. E.



Die erſte Note dieſes Vorſchlags von der **Terze** mit zwo Noten iſt mit einem Puncte verſehen; die zwote hingegen iſt abgekürzet. Und eben ſo muß dieſer Vorſchlag auch geſpielet werden. Man muß nämlich die erſte Note etwas länger halten; die andere aber ſammt der Hauptnote ohne Nachdruck des Bogens ganz gelind daran ſchleifen.

§. 12.

Man kann auch aus dem nächſten Tone einen Vorſchlag mit zwo Noten machen, wenn man den über der Hauptnote ſtehenden Ton darzu nimmt. Z. E. (*)

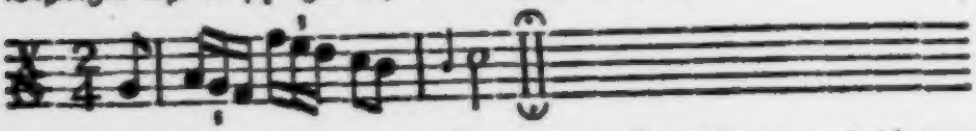


§. 13.

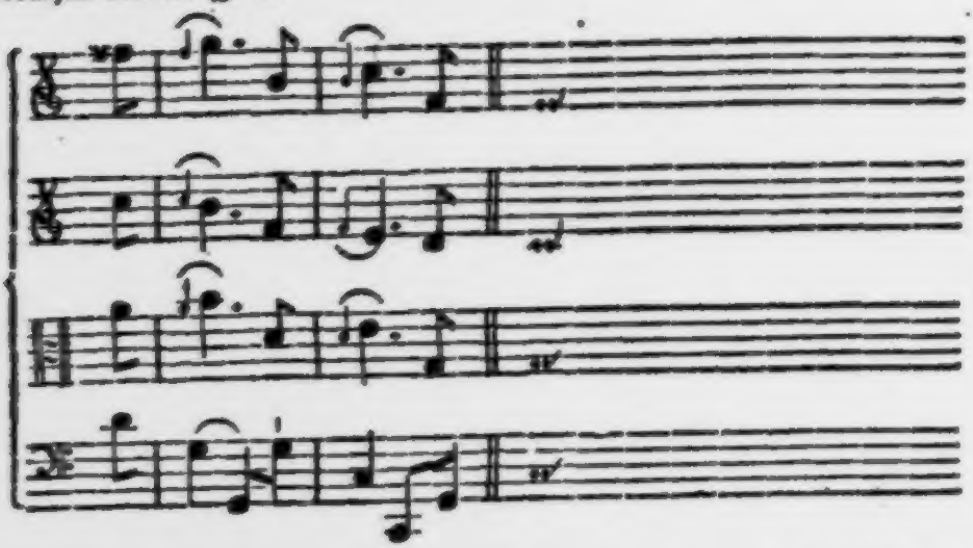
Wenn man den aufſteigenden **Vorſchlag** nur mit einer Note und aus dem nächſten Tone nehmen will; ſo klingt es gut, wenn er gegen der Hauptnote einen halben Ton beträgt. Z. E.

Deſſ-

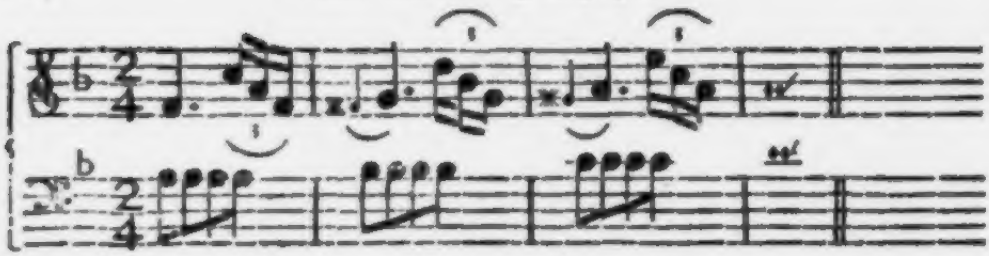
Deßwegen läßt es ſehr gut bey einer Schlußnote. Z. E.



Und die groſſe Septime, mit der Secund und Quart begleitet, ſpricht dem aufſteigenden halbtönigen Vorſchlage das Wort, und macht einen guten Eindruck in den Gemüthern der Zuhörer: abſonderlich wenn die Vorſchläge bey den übrigen Stimmen auch allemal hingeſetzet ſind, und bey dem Abſpielen genau beobachtet werden. Z. E.



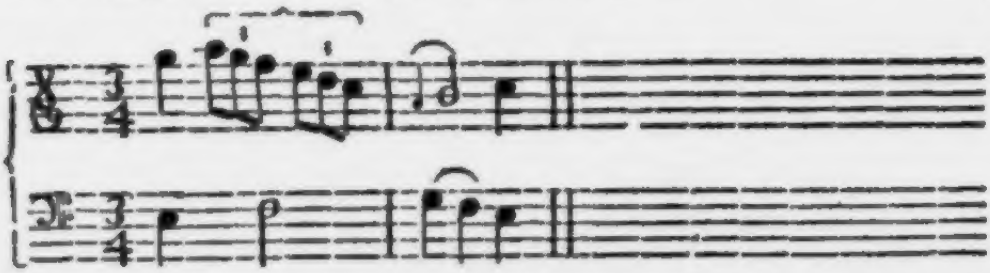
Es kömmt aber auch die vergröſſerte Quint noch darzu, und ſie vertheidiget den Gebrauch des halbtönigen Vorſchlags durch ſich ſelbſt. Z. E.



Man vergeſſe aber nicht daß die Stärke auf den Vorſchlag, die Schwäche aber auf die Hauptnote fallen muß. Wovon die Art des Vortrags §. 8. iſt gelehret worden.

§. 14.

Die Vernunft und das Ohr überzeugen uns alſo, daß ein aus dem Nebentone herflieſſender und aufſteigender tóniger und langer **Vorſchlag** platt weggeſpielet ſelten, der halbtónige aber allemal gut ſey: weil er, er flieſſe aus der gröſſern Terze, aus der dreytónigen Quarte, oder aus der vergröſſerten Sechſte, allezeit oder durch die vergröſſerte Quint, oder durch die vergröſſerte Secund, oder durch die groſſe Septime ſich regelmäſſig löſet. Derjenige leget demnach ſeine ſchlechte Einſicht in die Regeln der Setzkunſt an Tag, welcher in ſeiner Compoſition einen aufſteigenden ganztónigen Vorſchlag in einer ſolchen Paſſage anbringet, die ihn auf das allernatürlichſte von oben herab führet, und wo ein jeder, ohne daß es hingezeichnet iſt, ſchon ſelbſt einen abſteigenden Vorſchlag machen würde. Z. E.



Heißt das nicht den aufſteigenden Vorſchlag recht ungeſchickt (ſo zu reden) bey den Haaren herbey ziehen? da es doch der Natur gemäß alſo heiſſen muß.

Denn

wird alſo geſpielet.

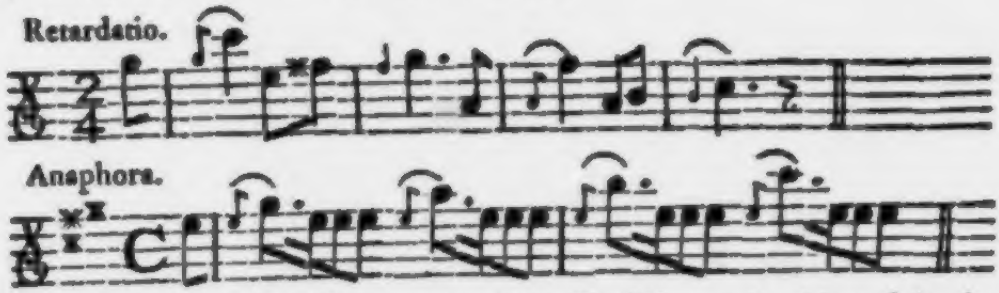
Denn die Vorſchläge ſind nicht erdacht worden, um eine Verwirrung und Härte des Vortrags anzurichten; ſie ſollen ihn vielmehr ordentlich zuſammen verbinden und eben dadurch gelind, ſingbarer und dem Gehör angenehmer machen.

§. 15.

Die aufſteigenden Vorſchläge werden auch ſehr oft aus entfernten Tönen hergeholet, wie bey den abſteigenden Vorſchlägen geſchieht, wovon §. 7. geſprochen worden. Hier iſt ein Beyſpiel.

Retardatio.

Anaphora.



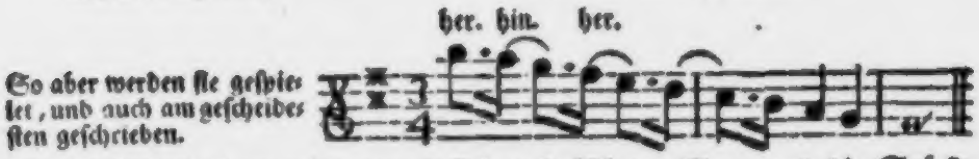
Auch hier fällt die Stärke allemal auf den Vorſchlag, und wird nach der im §. 8. gegebenen Lehre geſpielet.

§. 16.

Dieß waren nun lauter anſchlagende Vorſchläge, die der Componiſt anzeigen muß, oder wenigſtens ſoll und kann: wenn er ſich anders eine vergnügliche Hofnung eines guten Vortrags ſeiner niedergeſchriebenen Stücke machen will. Und bey allem dem wird manche gute Compoſition oft elendig gemartert. Nun kommen wir auf die durchgehenden Vorſchläge, Zwiſchenſchläge und andere dergleichen Auszierungen, bey denen die Stärke auf die Hauptnote fällt, und die ſelten oder gar nicht von den Componiſten angezeiget werden. Sie ſind alſo ſolche Auszierungen, die der Violiniſt nach ſeiner eigenen geſunden Beurtheilungskraft am rechten Orte muß wiſſen anzubringen. Hier folgen ſie.

§. 17.

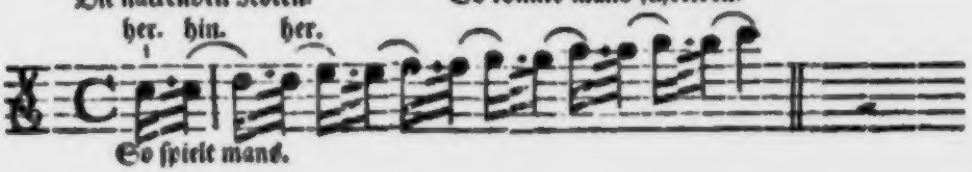
Die erſten ſind die durchgehenden Vorſchläge. Dieſe Vorſchläge gehören nicht in die Zeit ihrer Hauptnote in welche ſie abfallen, ſondern ſie müſſen in der Zeit der vorhergehenden Note geſpielet werden. Man könnte freylich ihren Vortrag durch kleine Nötchen beſtimmen; allein es würde etwas ſehr neues und ungewöhntes ſeyn. Der es ausdrücken will, ſetzet es ſchon in richtig eingetheilten Noten hin. Man pflegt dieſe durchgehende Vorſchläge bey einer Reihe Noten anzubringen, die eine Terze von einander abſtehen. Z. E.

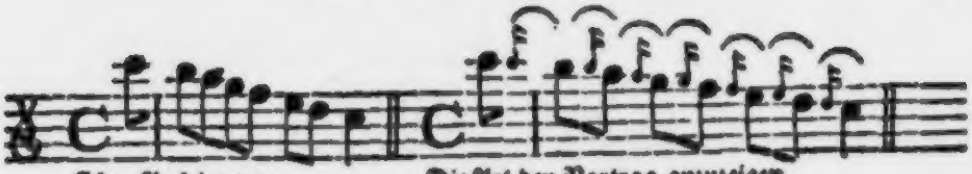


Die Sechzehntheilnote wird ganz gelind und ſtill ergriffen, und die Stärke fällt allemal auf die Achttheilnote.

§. 18.

Man kann die durchgehenden Vorſchläge auch bey den Noten anbringen, die hinauf oder herab ſtuffenweiſe gehen. Z. E.





Ohne Auszierung. Die Art den Vortrag anzuzeigen.

her. hin.

So wird es geſpielt, und auch am beſten geſchrieben.

§. 19.

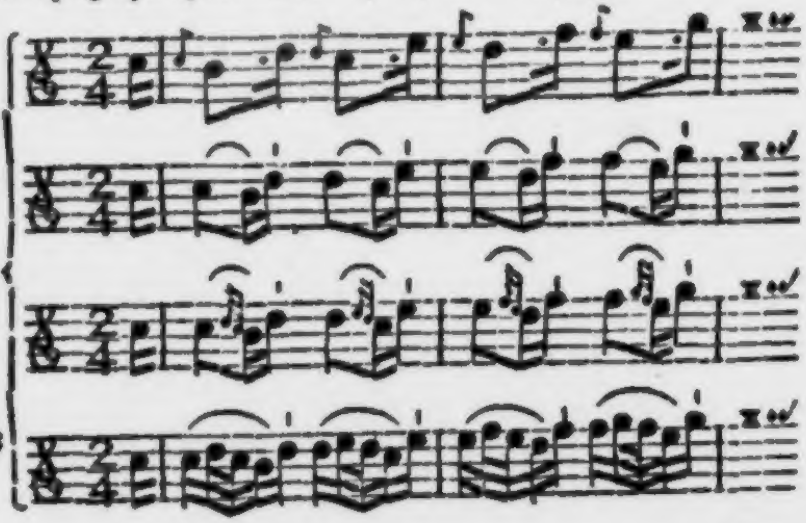
Unter die durchgehenden Vorſchläge gehören auch jene willkührliche Auszierungen, die ich überſteigende und unterſteigende Zwiſchenſchläge nennen will. Sie gehören zwiſchen den Vorſchlag und die Hauptnote, und fallen ganz gelind von dem Vorſchlage auf die Hauptnote ab. Man ſehe ihre Geſtalt und ihr ganzes Herkommen. Hier ſind die abſteigenden.

Der Grund davon.

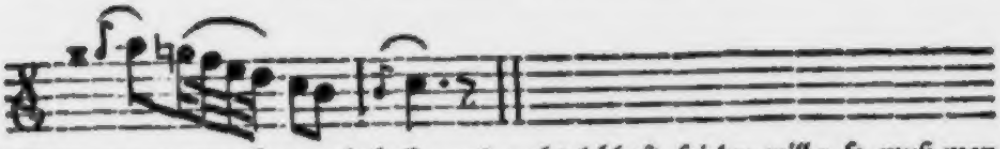
Mit dem ausgeſchriebenen Vorſchlage.

Mit den Zwiſchenſchlägen ausgezieret.

So muß mans ſpielen.



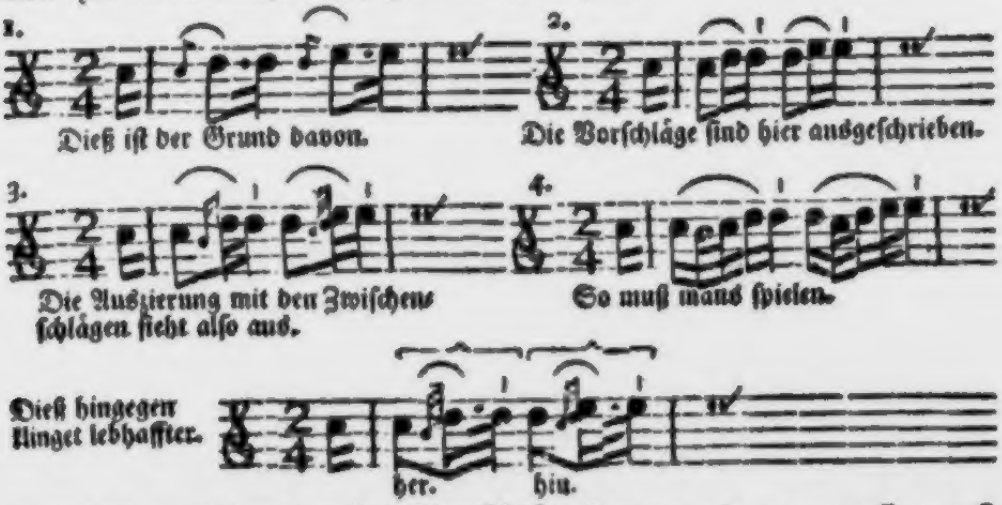
Wenn



Wenn mans nun aber noch beſſer und recht lebhaft ſpielen will: ſo muß man die erſte Note jedes Viertheils ſtark angreiffen, die übrigen Noten gelind darein ſchleifen, die vorletzte Note punctirt und die letzte ſpäth; jedes Viertheil aber an einem Bogenſtriche nehmen. Z. E.

§. 20.

Die aufſteigenden Zwiſchenſchläge werden eben alſo geſpielet, und man hat das nämliche dabey zu beobachten. Z. E.



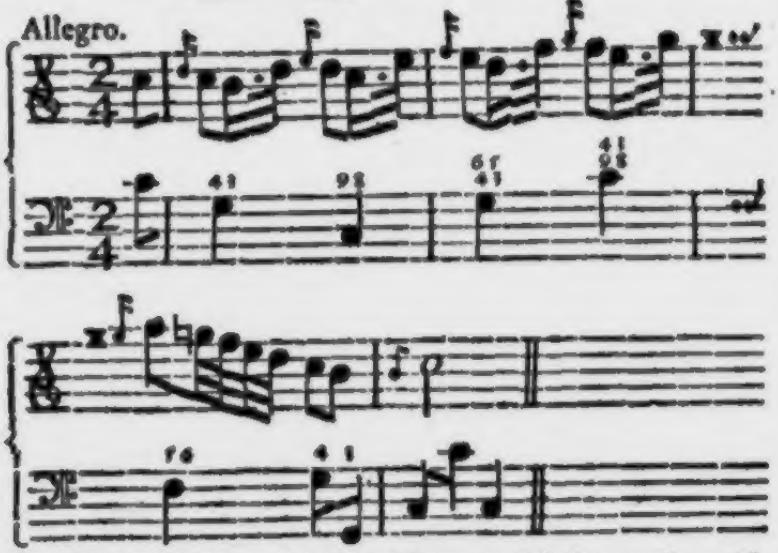
Daß dieſe aufſteigenden Zwiſchenſchläge dem um einen ganzen Ton aufſteigenden Vorſchlage zur Hülfe kommen, weis man aus dem §. 10.

§. 21.

§. 21.

Es liegt klar zu Tage, daß ein **Violiniſt** wohl muß zu unterſcheiden wiſſen, ob, und was für eine Auszierung der **Componiſt** ſchon ausgeſetzet hat? und ob er noch eine, oder was für eine Auszierung er noch anbringen kann? wir ſehen es Sonnenklar in den Beyſpielen des 19. und 20. **Paragraphs**. Denn wie ſchlecht würde es klingen, wenn der **Violiniſt** den vom **Componiſten** ſchon hingeſetzten und in den Tact eingetheilten Vorſchlag noch mit einem abſteigenden langen Vorſchlage beehren wollte. Es heißt z. E.

Es wird aber etwa dieſe unnöthige Auszierung angebracht. Doch, man verſtehe mich wohl, ich rede von einem langen Vorſchlag, auf den die Stärke der Tones fällt.



Hier können iene ungeſchickte Spieler, die alle Noten verkräuſeln wollen, die Urſache einſehen, warum ein vernünftiger **Componiſt** ſich ereifert, wenn man ihm die ſchon ausgeſezten Noten nicht platt wegſpielet. In dem gegenwärtigen Beyſpiele ſind die **abſteigenden Vorſchläge** ſchon niedergeſchrieben und in den Tact eingetheilet. Sie ſind **Diſſonanten** die ſich ſchön und ordentlich auflöſen, wie wir aus der Unterſtimme und aus den darüber geſezten Zahlen

ſehen, die man mit ihrem rechten Namen die Signaturen nennet. Wer greift es nun nicht mit Händen, daß es ſehr elend läßt, wenn man das natürliche mit noch einem langen Vorſchlage verderbet? wenn man den Diſſonanten, der vorher ſchon regelmäſſig vorbereitet iſt, ausläßt, und eine andere ungereimte Note dafür ergreift? ja wenn man gar die Stärke des Tones auf den unnöthig dazu kommenden **Vorſchlag** wirft, den **Diſſonanten** aber ſammt der Auflöſung erſt ſtill daran ſchleifet; da doch der **Diſſonant** ſtark klingen, und ſich bey der Auflöſung nach und nach erſt verlieren ſolle?

Allein was kann der Schüler dafür, wenn es ſein Lehrmeiſter ſelbſt nicht beſſer verſtehet, und wenn der Lehrmeiſter ſelbſt auf gut Glück in den Tag hinein ſpielet ohne zu wiſſen was er thut? Und dennoch will oft noch dazu ein ſolcher gerathewohl Spieler ein **Componiſt** heiſſen. Genug! man mache keine, oder nur ſolche Auszierungen die weder die **Harmonie** noch **Melodie** verderben. Und in Stücken, wo mehr als einer aus der nämlichen Stimme ſpielen, nehme man alle Noten ſo, wie es der **Componiſt** vorgeſchrieben hat. Man lerne endlich einmal gut leſen, bevor man mit Figuren um ſich werffen will: denn mancher kann ein halbes Dutzend **Concerte** ungemein fertig und ſauber wegſpielen; kömmt es aber dazu, daß er etwas anders gleich von der Fauſt weggeigen ſolle, ſo weis er nicht drey Tacte nach des **Componiſten** Meinung vorzutragen: wenn gleich der Vortrag auf das genaueſte beſtimmet iſt (*d*).

§. 22.

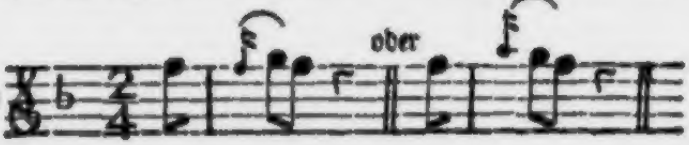
Es giebt noch einige in dieſes **Hauptſtück** gehörige Auszierungen, deren ich eine den **Ueberwurf**, die andere einen **Rückfall** oder **Abfall**, die dritte den **Doppelſchlag**, die vierte den **Halbtriller** und die fünfte den **Nachſchlag** nennen will. Der **Ueberwurf** iſt eine Note, die vor dem **Vorſchlage** an die vorhergehende Note ganz ſtill angeſchliffen wird. Dieſer **Ueberwurf** wird allezeit in die Höhe, bald in den nächſten Ton, bald in die **Terz**, **Quart**, u. ſ. f. auch noch in andere Töne gemacht. Man braucht ihn, theils den **aufſteigenden Vorſchlag** dadurch mit dem abſteigenden als dem beſſern **Vorſchlage** zu verwechſeln; theils aber eine Note dadurch lebhafter zu machen. Z. E.

Die

(*d*) Ich eifere vor die Reinigkeit des Vortrags: man nehme mirs alſo nicht übel, daß ich die Wahrheit rede. Quid verum atque decens curo, & rogo, & omnis in hoc ſum. Horat.

Die nackenden Noten.

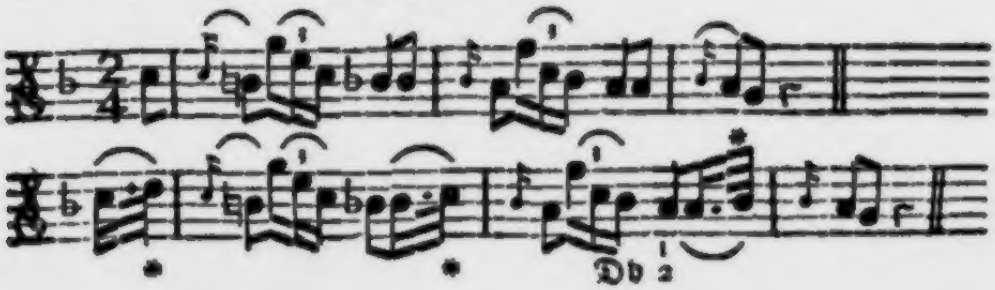
Mit dem aufſteigenden und abſteigenden Vorſchlage.



So muß man die erſte Note mit einem Ueberwurfe abſpielen.

Nicht nur wird dadurch der Vortrag lebhafter; ſondern man ſieht auch, daß die **Harmonie** und **Melodie**, und zwar die erſte durch einen regulären Satz, die zweyte aber durch einen ſingbaren Vortrag gebeſſert wird. Man beſehe es nur mit der Unterſtimme, wo man finden wird, daß durch den **Ueberwurf** die regelmäſſige Vorbereitung der Septime, oder der Sechſte u. ſ. f. gemacht wird: nachdem nämlich die Grundſtimme geſetzet iſt. Z. E.

Man kann dieſen **Ueberwurf** aber auch in den nächſten, und auch in andere Töne machen. Ich will einige herſetzen (*).



§. 23.

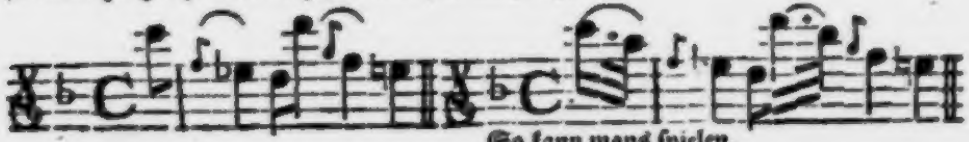
Der **Ueberwurf** will mir hingegen gar nicht gefallen, wenn die Oberſtimme mit der Grundſtimme aus der gröſſern **Terze** in die **reine Quint** geht. Denn hieraus entſtehen zwo **Quinten**, die doch aus der guten Muſik verbannet ſind. Z. E. *

Ein recht langer Vorſchlag vom (e) in die halbe Note (d) kann es zwar in etwas verdecken.

So gefällt es mir aber beſſer.

§. 24.

Gleichwie der **Ueberwurf** hinauf geht, ſo fällt eben bey der nämlichen Note der **Rückfall** oder **Abfall** gegen die darauf folgende Note oder gegen den darauf kommenden Vorſchlag herab. Dieß geſchieht, wenn die unmittelbar vor dem Vorſchlage ſtehende Note ſo weit entfernet, oder auch ſo trocken und ſchläferig hingeſetzet iſt, daß man durch dieſe Auszierung die Figuren beſſer zuſammen hengen, oder lebhafter machen muß. Z. E.

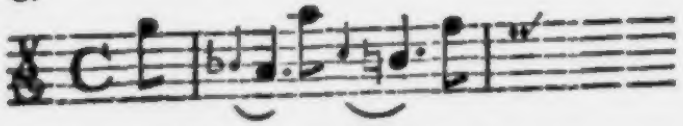


So kann mans ſpielen.

Man

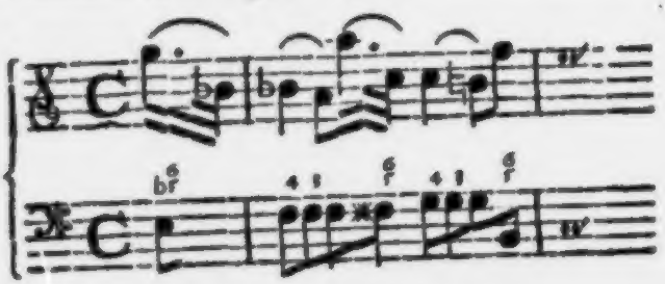
Man fällt auch auf die nächſte Note ober dem **Vorſchlage** herunter, oder gar auf die Note des **Vorſchlages** ſelbſt, um eine Vorbereitung des **Diſſonanten** zu machen. Z. E.

Ohne Auszierung.



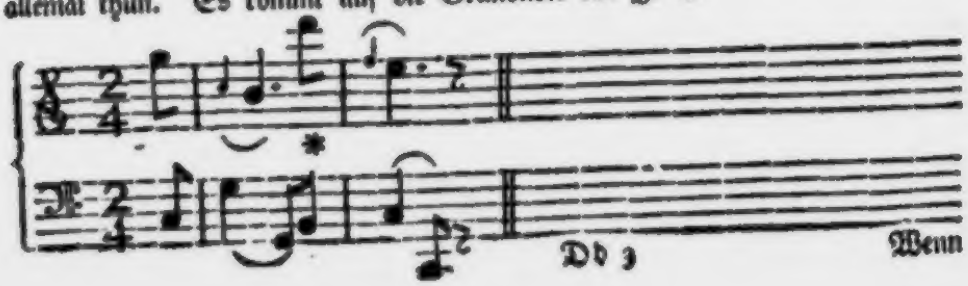
Mit dem Rückfalle auf die nächſte Note über dem Vorſchlage.

Mit dem Abfalle auf den Ton des Vorſchlags.



§. 25.

Einen **Abfall** auf den **abſteigenden Vorſchlag** ſelbſt kann man allezeit machen. Aber auf die nächſte Note über denſelben läßt es ſich nicht allemal thun. Es kömmt auf die Grundnote an. Z. E.

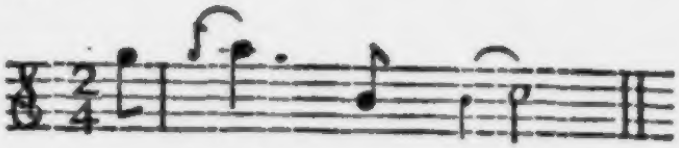


Wenn man bey der erſten Note einen **Abfall** in das (d) z. E. machen wollte, ſo wäre es zwar der **Rückfall** in den nächſten Ton über dem **Vorſchlage**; allein es würde zur Grundnote (c) ſehr elend klingen', und ſowohl **Melodie** als **Harmonie** verderben. Bey der zweyten Note, nämlich beym * (d), iſt es hingegen ungemein gut: weil der **Rückfall** ins (g) zum Grundtone die **Sechſte** machet. Da man nun um die **Harmonie** nicht zu verderben bey der erſten Note nicht in das (d), ſondern ins (c), folglich in den Ton des **Vorſchlags** fallen muß; ſo mag man auch bey der zweyten Note in die falſche Quint nämlich ins (f) herab gehen, um dadurch die Vorbereitung der reinen Quarte zu machen. Nun ſchlieſſe ein jeder ſelbſt, ob nicht zur regulären Spielart oder die Einſicht in die Setzkunſt, oder eine ungemein gute natürliche Beurtheilungskraft erfordert werde?

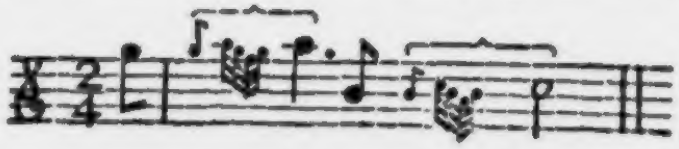
§. 26.

Der **Doppelſchlag** iſt eine Auszierung von vier geſchwinden Nötchen, die zwiſchen dem aufſteigenden Vorſchlage und der darauf folgenden Note angebracht, und an den Vorſchlag angehenget werden. Die Stärke des Tones fällt auf den Vorſchlag, bey dem **Doppelſchlage** verliehret ſich die Stärke, und die Schwäche kömmt auf die Hauptnote. Man ſehe wie der **Doppelſchlag** anzubringen iſt in dem Beyſpiele.

Ohne Auszierung.



Mit dem Doppelſchlage.

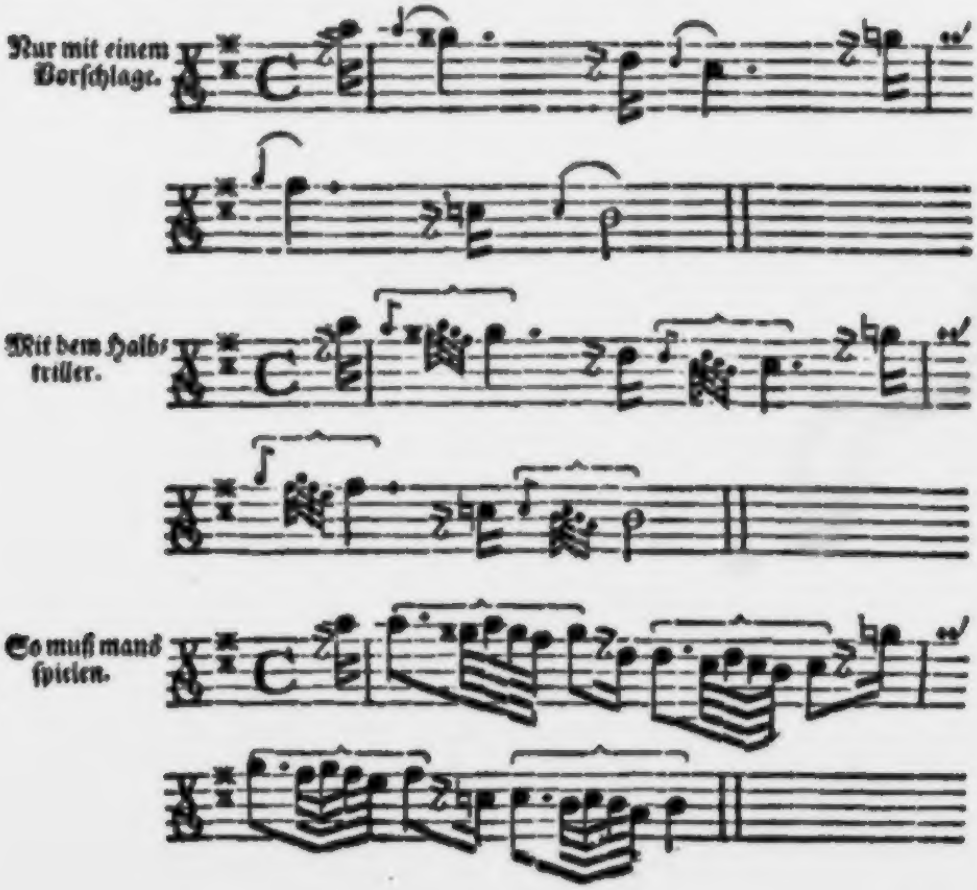


Und ſo wird es geſpielet.

§. 27.

§. 27.

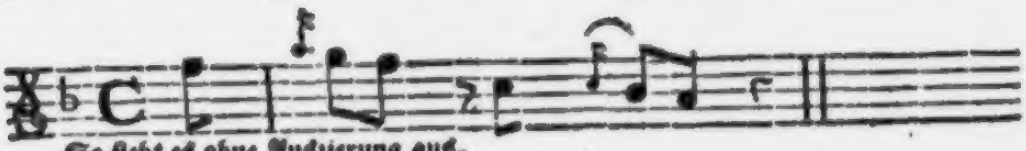
Schier eben ſo ſieht der Halbtriller aus; nur daß er umgekehret iſt. Er wird zwiſchen dem Vorſchlage und der Hauptnote, doch ſo geſchwind angebracht, daß er dem Anfange eines Trillers ganz ähnlich läßt; daher er auch den Namen hat. Die Stärke fällt auch hier auf den Vorſchlag; das übrige muß ſich im Tone verlieren. Hier iſt ein Beyſpiel.



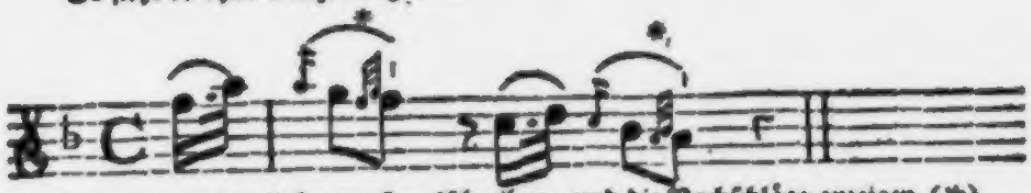
§. 28.

§. 28.

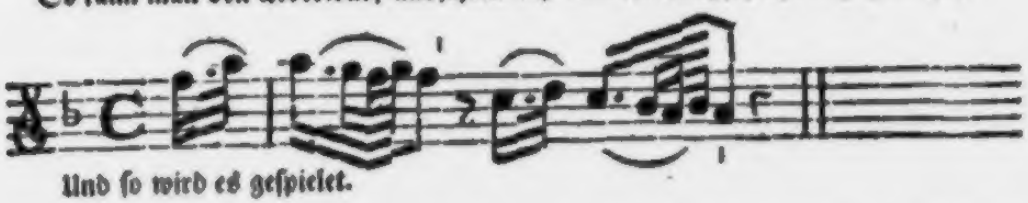
Nun will ich zum Beſchluſſe dieſes Hauptſtückes noch eine Art der hieher gehörigen Auszierungen beybringen, die ich Nachſchläge nennen will. Es ſind dieſelben ein paar geſchwinde Nötchen, die man an die Hauptnote anhängen kann; um in langſamen Stücken einen Vortrag lebhafter zu machen. Z. E.



So ſieht es ohne Auszierung aus.



So kann man den Ueberwurf ausſchreiben, und die Nachſchläge anzeigen. (*)



Und ſo wird es geſpielet.

Dieſe Nachſchläge, Zwiſchenſchläge und alle die itzt beygebrachten durchgehenden Vorſchläge und Auszierungen müſſen keinesweges ſtark angeſtoſſen, ſondern ganz gelind an ihre Hauptnote angeſchliffen werden; wodurch ſie ſich auch von den anſchlagenden Vorſchlägen, bey denen man die Stärke anbringet, gänzlich unterſcheiden, und nur in dem allein mit ihnen übereins kommen; daß ſie in dem nämlichen Striche an ihre Hauptnote gezogen werden.

Das

Das zehente Hauptſtück.

Von dem Triller.

§. 1.

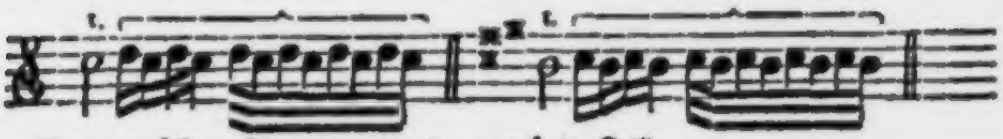
Der **Triller** iſt eine ordentliche und angenehme Abwechſelung zweener nächſten Töne, die oder um einen ganzen, oder um einen halben Tone voneinander abſtehen. Der **Triller** iſt demnach hauptſächlich zweyerley: nämlich der mit der **gröſſern**, und der mit der **kleinern Secunde**. Und diejenigen irren ſich, die das Anſchlagen der **kleinern Secunde** mit dem Wort **Trilleto** von dem Anſchlagen der **gröſſern Secunde**, als dem **Triller** (trillo) unterſcheiden wollen: da doch **Trilleto** nur einen kurzen **Triller**, **Trillo** aber allemal einen **Triller** anzeiget; er ſey hernach vom ganzen oder halben **Tone** gemacht.

§. 2.

Daß man iene Note, bey der man einen **Trilier** anbringen muß, mit einem kleinen (t.) Buchſtaben bemerke, wiſſen wir aus dem **dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtücks**. Nun muß man den Finger, mit der man eine ſolche mit dem (t.) bezeichnete Note greift, ſtark niederdrücken; und mit dem nächſten Finger den über dieſe Note ſtehenden höhern ganzen oder halben Ton anſchlagen, und wieder auf laſſen, ſo, daß dieſe zween Töne immer wechſelsweis gehöret werden. Z. E. t. Hier wird der erſte Finger unverrückt und ſtark im (h.) niedergehalten: der zweyte oder **trillierende** Finger aber wird ganz leicht in der puren (c) Note auf und niedergeſchlagen; welches man ganz langſam alſo üben muß.

§. 3.

Da nun aber der Triller entweder mit der gröſſern oder mit der kleinern Secunde geſchlagen wird; ſo hat man genau auf die Tonart des Stückes zu ſehen. Es iſt ein ſchändlicher Fehler, den manche haben, die nicht nur allein niemals dahin ſehen, ob ſie den Triller mit der gröſſern oder kleinern Secunde ſchlagen müſſen; ſondern die den Triller entweder gar in der Terze oder im Zwiſchentone auf gerathewohl machen. Man muß alſo den Triller weder höher noch tiefer anſchlagen, als es die Tonart des Stückes erfordert. Z. E.

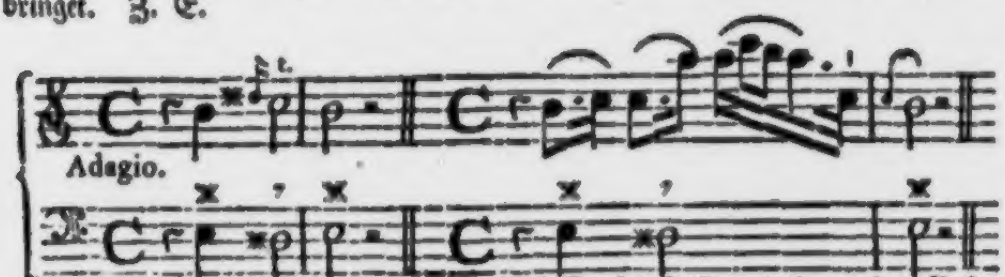


Mit der gröſſeren Secunde, oder der ganztönige Triller.

Mit der kleinern Secunde, oder der Halbtönige.

§. 4.

Es giebt nur einen Fall, wo es ſcheint als könnte man den Triller aus der kleinen Terze oder vergröſſerten Secunde machen: Und ein groſſer italiäniſcher Meiſter lehret ſeine Schüler ſo. Allein auch in dieſem Falle iſt es beſſer, wenn man den Triller gar weg läßt, und davor eine andere Auszierung anbringet. Z. E.



Hier klingt der Triller ſehr elend.

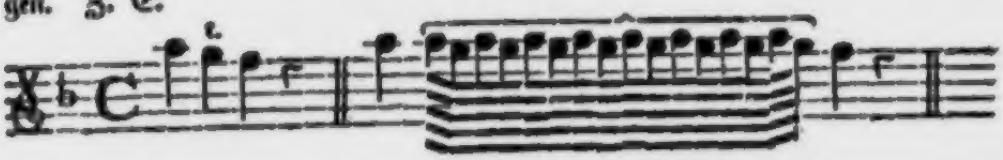
Iſt beſſer ohne Triller mit einer andern Auszierung.

Ja

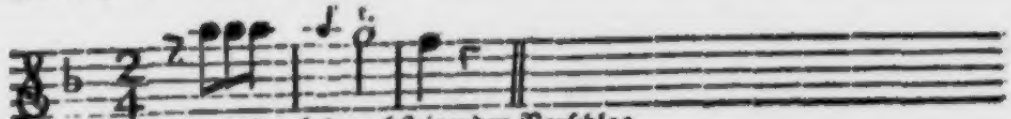
Ja ich ſehe gar nicht, warum man in dieſem Falle nicht ſollte den Triller mit dem puren natürlichen (d) anſchlagen können? Man verſuche es nur ſelbſt.

§. 5.

Der Anfang und das Ende eines Trillers kann auf unterſchiedliche Art gemacht werden. Man kann ihn gleich von oben herab zu ſchlagen anfangen. Z. E.

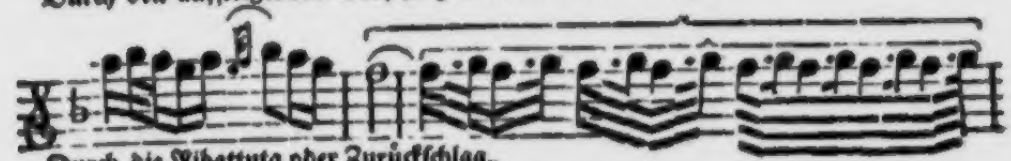


Man kann ihn aber auch durch einen abſteigenden **Vorſchlag**, den man etwas länger aushält, oder durch einen aufſteigenden Vorſchlag mit einem **Ueberwurfe**, oder durch eine ſolche zurückſchlagende Bewegung vorbereiten, die man **Ribattuta** nennet, und welche man bey dem Schluſſe einer **Cadenze** anzubringen pfleget, wo man ſich an das Zeitmaaß nimmer binden darf.



Die Vorbereitung durch den abſteigenden Vorſchlag.

Durch den aufſteigenden Vorſchlag mit einem Ueberwurfe.

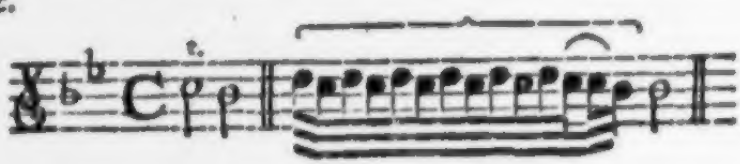


Durch die Ribattuta oder Zurückſchlag.

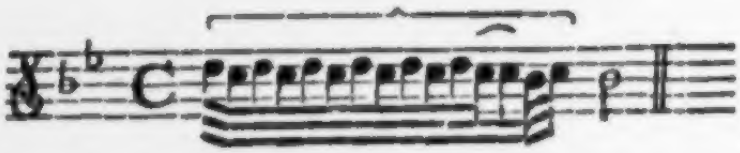
§. 6.

Eben alſo kann man den Triller entweder plattweg, oder mit einer Auszierung ſchlieſſen. Z. E.

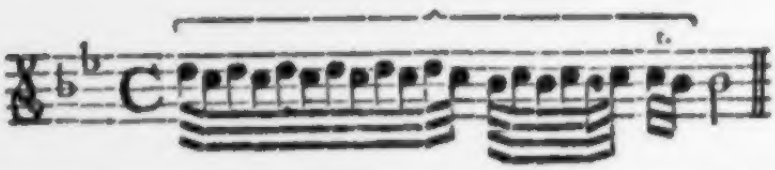
So ſchlieſſet man am gewöhnlichſten und natürlichſten.



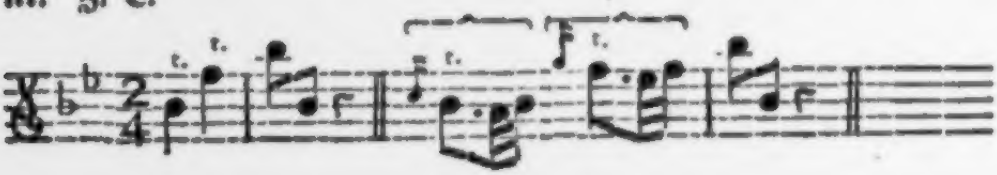
oder.



Ein ausgezierter Schluß.



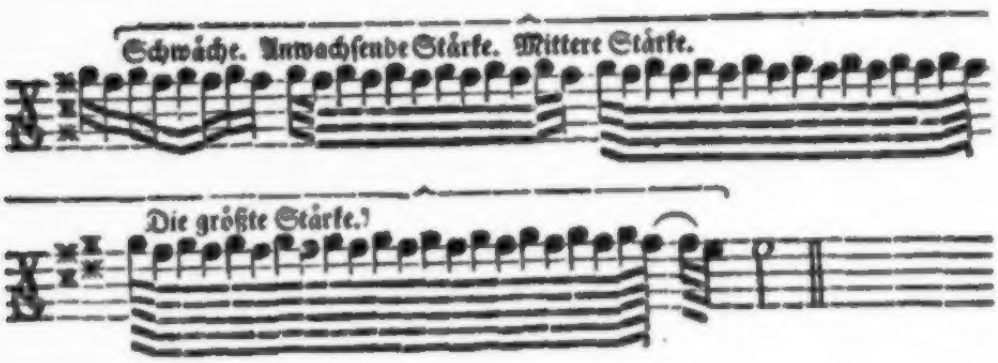
Mit einem ſchnellen Vorſchlage und Nachſchlage ſpielt man alle kurzen Triller. Z. E.



§. 7.

Der Triller läßt ſich der Geſchwindigkeit nach in vier Gattungen theilen: nämlich in den langſamen, mittelmäßigen, geſchwinden und anwachſenden. Der langſame wird in traurigen und langſamen Stücken gebraucht; der mittelmäßige in Stücken, die zwar ein luſtiges, doch anbey ein gemäſſigtes und artiges Tempo haben; der geſchwinde in Stücken die recht lebhaft, voller Geiſt und Bewegung ſind; und endlich braucht man den anwachſenden Triller meiſtentheils bey den Cadenzen. Dieſen letztern pflegt man auch mit piano und forte auszuſchmücken: denn er wird am ſchönſten auf die hier beygefügte Art vorgetragen.

Schwä-



§. 8.

Der Triller muß überhaupts nicht zu geſchwind geſchlagen werden, ſonſt wird er unverſtändlich, meckerend, oder ein ſogenannter Geißtriller. Ferner darf man auf den feinern und hochgeſtimmten Seyten einen geſchwindern Triller ſchlagen, als auf den dicken und tief geſtimmten Seyten: weil die letztern ſich langſam, die erſten aber ſich ſehr geſchwind bewegen. Und endlich muß man auch, wenn man ein Solo ſpielet, den Ort beobachten, wo man ſeine Stücke aufzuführen gedenket. An einem kleinen Orte, welches etwa noch dazu ausſtapeziert iſt, oder wo die Zuhörer gar zu nahe ſind, wird ein geſchwinder Triller von beſſerer Wirkung ſeyn. Spielet man hingegen in einem groſſen Saal, wo es ſehr klinget, oder ſind etwa die Zuhörer ziemlich entfernet: ſo wird man beſſer einen langſamen Triller machen.

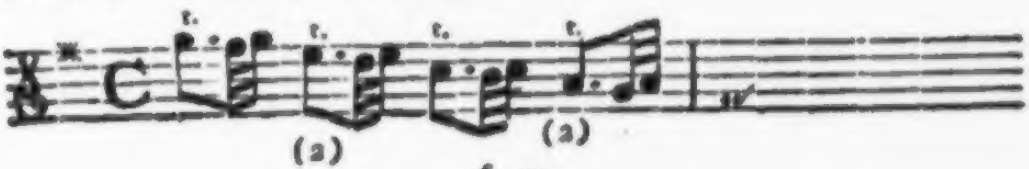
§. 9.

Man muß vor allem ſich üben einen langen Triller mit Zurückhaltung des Striches zu machen. Denn manchmal muß man eine lange Note aushalten die mit einem Triller bezeichnet iſt: und es würde eben ſo ungereimt laſſen dabey abzuſetzen, und den Bogen zu ändern; als wenn ein Sänger mitten in einer langen Note Athem holen wollte. Es iſt auch nichts abgeſchmackters, als wenn bey einer Cadenze, wo man an das Zeitmaaß nicht gebunden iſt, der Triller ſo ſchnell und unerwart abgebrochen wird, daß die Ohren der Zuhörer mehr beleidiget als beluſtiget werden. Es wird in ſolchem Falle dem Gehör etwas entriſſen; und man bleibt eben deſswegen unvergnügt, weil man noch eine längere Aushaltung erwartet hat: gleichwie es den Zuhörern gewiß

ungemein hart fällt, wenn ſie den Mangel des Athems an einem Singer bemerken. Doch iſt auch nichts lächerlicheres, als ein über die Maaſe langer Triller. Man gehe demnach den mittern Weeg, und mache einen ſolchen Triller, welcher dem guten Geſchmacke am nächſten kömmt.

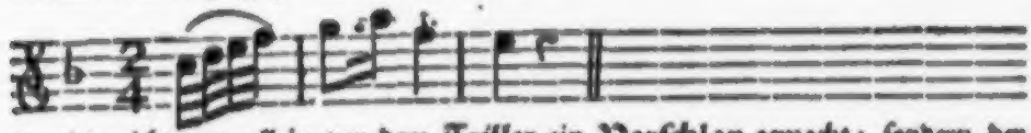
§. 10.

Alle Finger müſſen durch eine rechtſchaffene Uebung zum Trillerſchlage gleich ſtark und geſchickt gemacht werden. Man gelanget nicht geſchwinder dazu, als wenn man die Triller durch alle Töne übet, und ſonderheitlich den vierten Finger nicht ruhen läßt. Dieſer, da er der ſchwächeſte und kürzeſte iſt, muß durch die pure fleiſſige Uebung kräftiger, etwas länger, geſchickter und brauchbarer werden. Mit dem erſten Finger wird niemals auf der leeren Seyte ein Triller geſchlagen, ausgenommen bey dem Doppeltriller, davon wir bald hören werden; wo ſichs auch nicht anders thun läßt. Bey dem einfachen Triller nimmt man anſtatt der leeren Seyte allemal den zweyten Finger auf der tiefern Nebenſeyte in der ganzen Applicatur. Z. E.

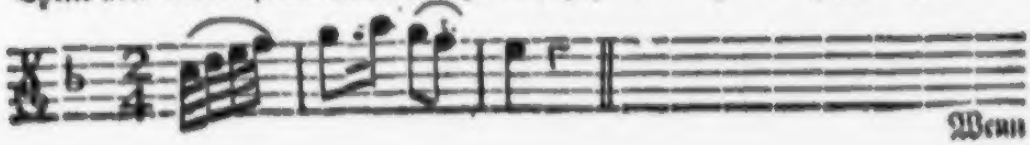


§. 11.

Die Vorſchläge muß man ſowohl vor als nach dem Triller am rechten Orte, und in gehöriger Länge oder Kürze anzubringen wiſſen. Wenn ein Triller mitten in einer Paſſage vorkömmt: z. E.



ſo wird nicht nur allein vor dem Triller ein Vorſchlag gemacht; ſondern der Vorſchlag wird durch den halben Theil der Note gehalten: bey dem andern Theile aber wird erſt der Triller angebracht; ſo wie es hier ausgeſetzet iſt.

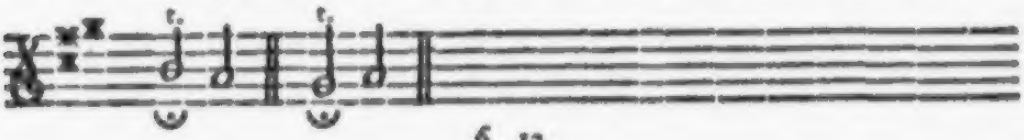


Wenn

Wenn aber eine **Paſſage** mit einem **Triller** anfängt: ſo wird der Vorſchlag kaum gehört, und er iſt in ſolchem Falle nichts denn ein ſtarker Anſtoß des **Trillers**. Z. E.

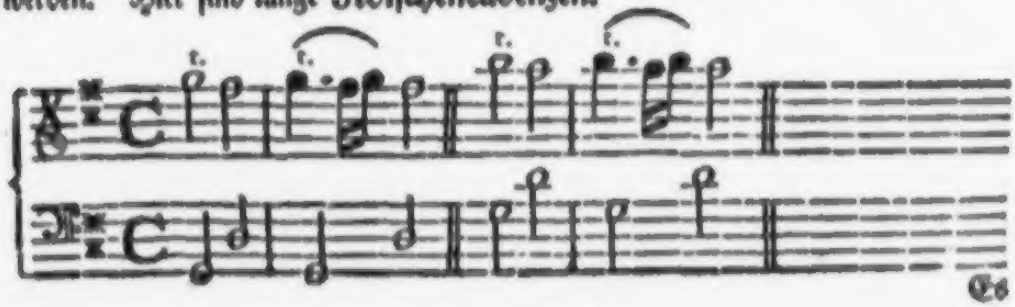
§. 12.

Die auf den **Triller** unmittelbar folgende Note darf eben auch nicht allemal einen **Vorſchlag** vor ſich haben. Bey einer förmlichen Cadenze, ſonderheitlich am Ende eines Stückes, und die ohne ſich an das Zeitmaaß zu binden, nach Belieben gemacht wird, bey einem Hauptſchluſſe nämlich wird nach dem **Triller** vor der Schlußnote niemals ein Vorſchlag gemacht, es mag hernach die Note von der **Quinte** herab oder von der **gröſſern Terze** hinauf gehen. Z. E.



§. 13.

Auch bey den **Zwiſchencadenzen**, die abſteigen und lang ſind, iſt es allemal beſſer, wenn man durch ein paar Nötchen, die man als einen **Nachſchlag** an den Triller anhenget, und die man etwas langſamer vorträgt, gleich in den Ton der Schlußnote fällt; als wenn man durch einen **Vorſchlag** vor der Schlußnote den Vortrag ſchläferig machet. Ich verſtehe es aber von langen, nicht aber von kurzen Noten, bey denen der **Vorſchlag** allezeit kann angebracht werden. Hier ſind lange **Zwiſchencadenzen**.

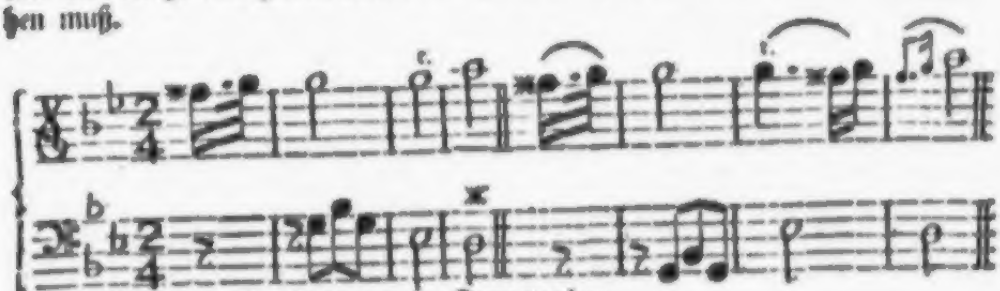


Es

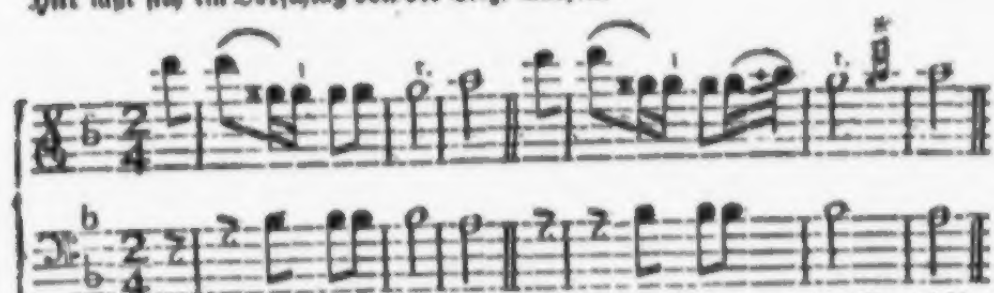
Es läßt aber noch ſchöner und ſingbarer, wenn man der letzten der zwo kleinen Nötchen noch einen durchgehenden Vorſchlag giebt, den man ganz gelind daran ſchleifet. Z. E.

§. 14.

Hingegen muß man bey den langen Zwiſchencadenzen die aufſteigen, gleich bey dem Schluße des Trillers in die Schlußnote eintretten; oder man muß den Nachſchlag nur mit zwo Nötchen nehmen, und alsdenn einen Vorſchlag aus der Terze von zween Noten machen: welches man aus der Grundnote ſehen muß.



Hier läßt ſich ein Vorſchlag von der Terze machen.



Hier muß man bey dem Ende des Trillers eine Vorausnehmung oder Voranſchlagung der Schlußnote anbringen. (*)

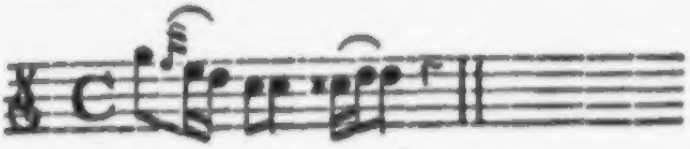
§. 15.

§. 15.

Nun ſoll man freylich auch einige Regeln geben: Wenn und wo die Triller anzubringen ſind. Allein wer wird ſich doch gleich aller möglichen Zufälle erinnern, die ſich in ſo vielen Sing- und Spielmelodien eräugen können? Ich will es doch verſuchen, und einige Regeln herſetzen.

Als eine Hauptregel mag man ſichs wohl merken, niemals einen Geſang mit einem Triller anzufangen, wenn es nicht ausdrücklich hingeſchrieben iſt, oder wo es nicht ein beſonderer Ausdruck erfordert.

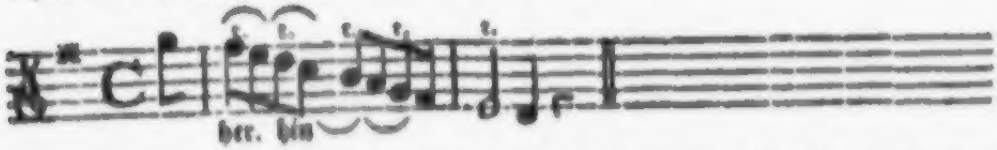
Hier iſt es ſchlecht, wenn man mit dem Triller anfängt.



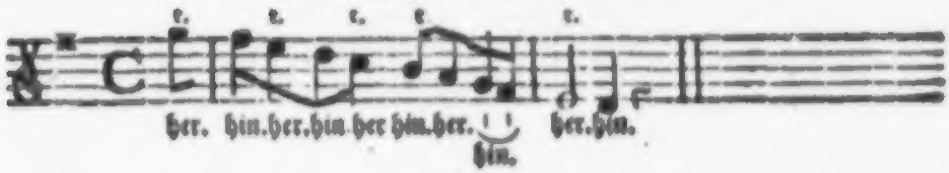
Hier iſt es aber gut.

§. 16.

Man muß überhaupts die Noten nicht mit Trillern überhäuffen. Bey vielen ſtuffenweiſe aufeinander folgenden Achtheilnoten oder auch Sechzehntheilnoten, ſie mögen geſchliffen oder ausgeſtoſſen ſeyn, wird allemal bey der erſten von zween der Triller angebracht. In ſolchem Falle fällt der Triller auf die erſte, dritte, fünfte und ſiebente Note, u. ſ. f. Z. E.

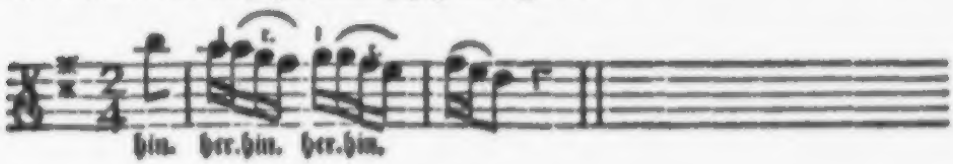


Wenn man aber den Triller ſchon bey der Noten des Aufſtreichs auſſer dem Tacte anfängt: ſo kommt der Triller auf die zwote, vierte, und ſechſte Note, u. ſ. f. Dieſe Art des Vortrags läßt noch fremder, wenn man ihn, wie es auch ſeyn ſoll, mit verändertem Striche abſpielet. Man braucht ihn aber nur in lebhaften Stücken.



§. 17.

Wenn man vier Noten vor ſich hat, deren die erſte ausgeſtoſſen, die andern drey aber zuſammengeſchliffen vorzutragen ſind; ſo kömmt der Triller auf die mittlere der drey zuſammengezogenen. Z. E.



§. 18.

Die erſte von vier gleichen Noten kann man durch den Triller von den übrigen unterſcheiden, wenn man die erſten zwo in einem Striche zuſammen ſchleifet, iede der andern zwo aber mit ihrem beſondern Striche abgeigt. Z. E.

§. 19.

Wenn man punctirte Noten ohne Vorſchläge vortragen will; ſo kann man bey iedem Puncte einen kleinen Triller anbringen.

§. 20.

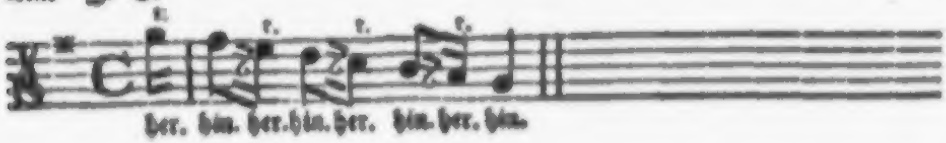
§. 20.

Man kann aber auch bey punctierten Noten entweder die erſte oder die letzte mit einem Triller abſpielen. Z. E.

Ein ſingbarer Vortrag.

Dieſer Vortrag gehöret nur zu Spielmelodien.

Bey dem erſten Beyſpiele pflegt man nicht iede Note beſonders abzugeigen; ſondern man nimmt iedes Viertheil in einem Bogenſtriche, doch ſo, zuſammen: daß bey dem Puncte der Bogen aufgehoben, und die kurze Note am Ende des Bogens, kaum vor der Wendung, noch an den nämlichen Bogenſtrich genommen wird. Im zweyten Beyſpiele aber muß der Bogen bey dem Puncte völlig von der Violin weggelaſſen werden; wie ich es hier klärer vor Augen legen will. Z. E.



§. 21.

Unter den muſikaliſchen Auszierungen, deren man ſich heut zu Tage bedienet, ſieht man auch **aufſteigende** und **abſteigende Triller**, die meiſtens theils ſchon angezeiget werden. Es ſind ſelbe eine Reihe ſtufenweiſe auf und abſteigender Noten, deren iede mit einem Triller gezieret wird. Dabey iſt zu beobachten: erſtlich, daß man alle Noten in einem Bogenſtriche nehme; oder wenn derſelben gar zu viel ſind: daß man bey dem Anfange des Tactes, oder im geraden Tacte beym dritten Viertheile den Strich verändere. Zweyte-

tens, muß man den Bogen niemal ganz von der Violin weglaſſen; ſondern man muß die trillierenden Noten durch einen kaum merklichen Nachdruck mit dem Bogen gleichſam forttragen. Drittens muß die Hülfe des Bogens mit dem Fortrücken der Finger ſich ſo vereinigen: daß ſie nicht nur allein allezeit zugleich mit einander fortſchreiten; ſondern daß der Trillerſchlag niemal nachlaſſe, ſonſt würde man die leere Seyte dazwiſchen klingen hören.

Man laſſe alſo den Finger mit welchem die Note gegriffen wird allezeit auf der Seyte; man rücke mit der ganzen Hand nach, und man verbinde die Töne wohl mit einander: den Finger hingegen, mit dem man den Triller ſchlägt, bewege man beſtändig, und leicht.

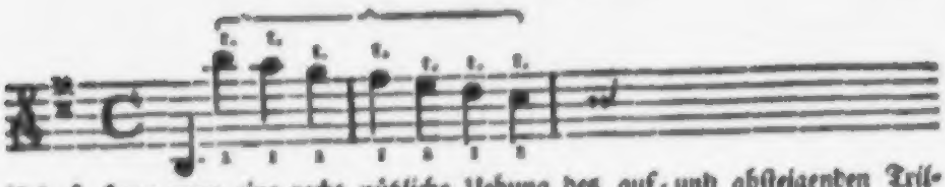
§. 22.

Dieſe auf- und abſteigenden Triller können entweder mit dem erſten oder mit dem zweyten Finger gemacht werden. Z. E.

§. 23.

Man muß ſie aber auch mit Abwechſelung der Finger vorzutragen wiſſen. Z. E.

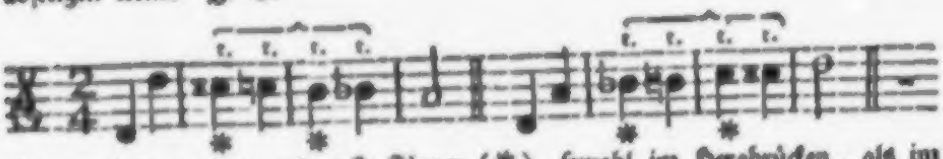
Und



Und ſo kann man eine recht nützliche Uebung des auf- und abſteigenden Trillers durch die ganze Tonleiter mit Abwechſelung der Finger auf allen vier Seyten hinauf und herab öfters vornehmen. Ja ich will eine ſolche nützbare Uebung einem Schüler recht ſehr angerathen haben.

§. 24.

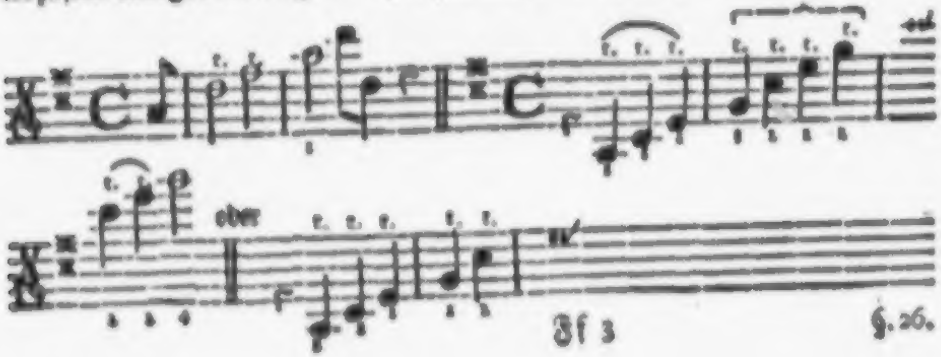
Es iſt aber auch nothwendig, daß man durch die halben Töne auf- und abſteigen lerne. Z. E.



Hier muß der zweyte und erſte Finger (*), ſowohl im Herabrücken, als im Hinaufgehen ſich unvermerkt ändern; der trillierende Finger aber muß immer fortſchlagen.

§. 25.

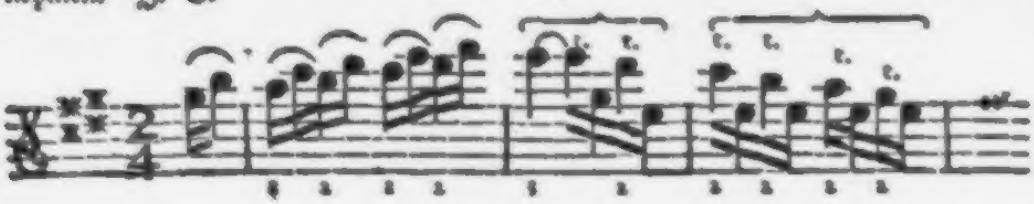
Bey ſpringenden Noten kann man zwar auch immer mit einem Triller fortſchreiten; allein es läßt ſich ſelten, und nur meiſtens in Cadenzen in einem lebhaften Allegro anbringen. Hier ſind einige Beyſpiele zur Uebung.



§. 26.

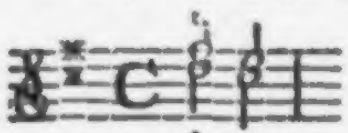
Es giebt eine Art des auf- und abſteigenden Trillers; wo jede Note einen geſchwinden Abfall auf eine leere Seyte nach ſich hat. Z. E.

Man muß bey ſolchen Gängen den Triller ſo lang machen, als wenn es nur eine Note wäre; und der Abfall muß ganz ſpät und kaum gehöret werden. Uebrigens kann man jeden Triller mit einem beſondern Striche anfangen, oder bey geſchwinden Noten mehrere Figuren in einem Striche zuſammen nehmen. Z. E.



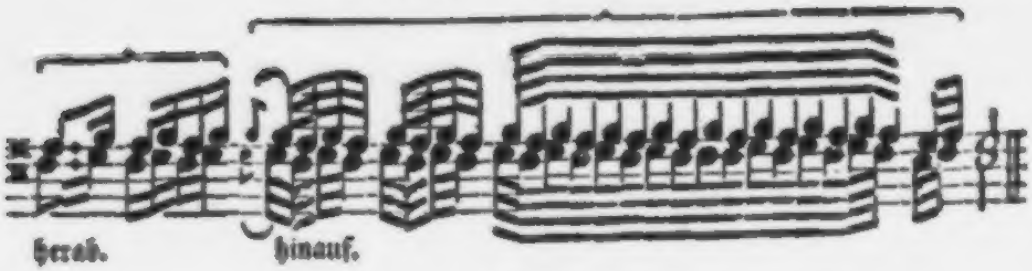
§. 27.

Es eräuget ſich oft, daß zwo Noten über einander ſtehen, bey derer jeden man einen Triller machen muß. In ſolchem Falle nun muß der Triller auf zween Seyten, und mit zweenen Fingern zugleich geſchlagen werden. Z. E.



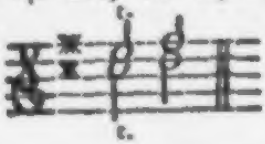
Hier wird der erſte Finger auf der (E) Seyte, nämlich das (fis) und der dritte auf der (A) Seyte, nämlich das (d) ſtark niedergedrücket; der Triller aber wird auf der (E) Seyte mit dem zweyten, auf der (A) Seyte aber mit dem vierten Finger zu gleicher Zeit geſchlagen. Und dieß nennet man einen Doppeltriller, oder den doppelten Triller. Man kann ihn auf die hier nachſtehende Art am beſten üben.

§. 28.



§. 28.

Bey dem Doppeltriller muß oft auch der erſte Finger auf der leeren Seyte einen Triller machen. Z. E. Einen ſolchen Triller übe man auf die nachfolgende Art.

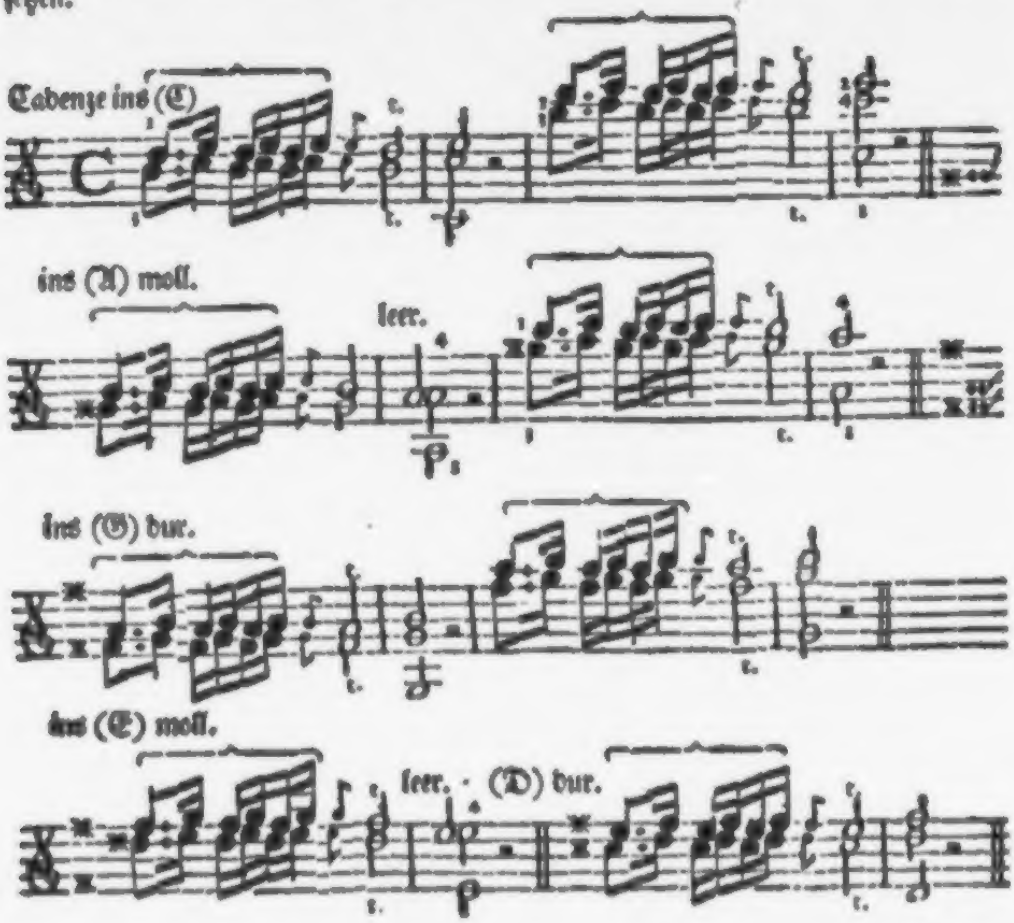


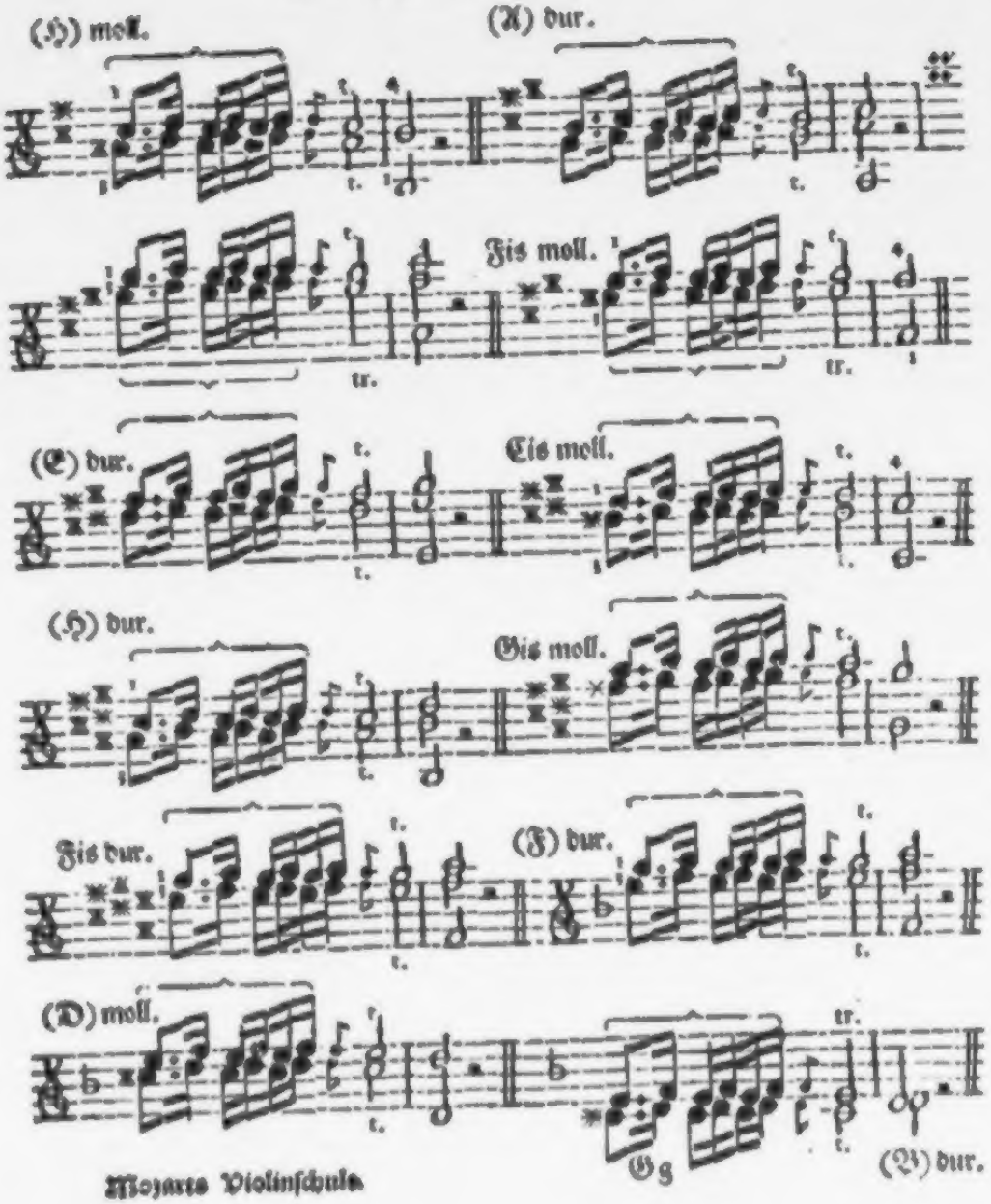
Beſonders muß man bey dem Doppeltriller wohl darauf ſehen, daß man nicht falſch greife: und man muß ſich befleiſſigen, daß man die Noten mit beyden Fingern zugleich anſchlage. Hier ſind einige Noten, die man mit vielem Nutzen üben mag. Man bemühe ſich aber ſolche nach und nach immer geſchwinder abzuſpielen, ſo bekommt man eine Leichtigkeit mit allen Fingern.

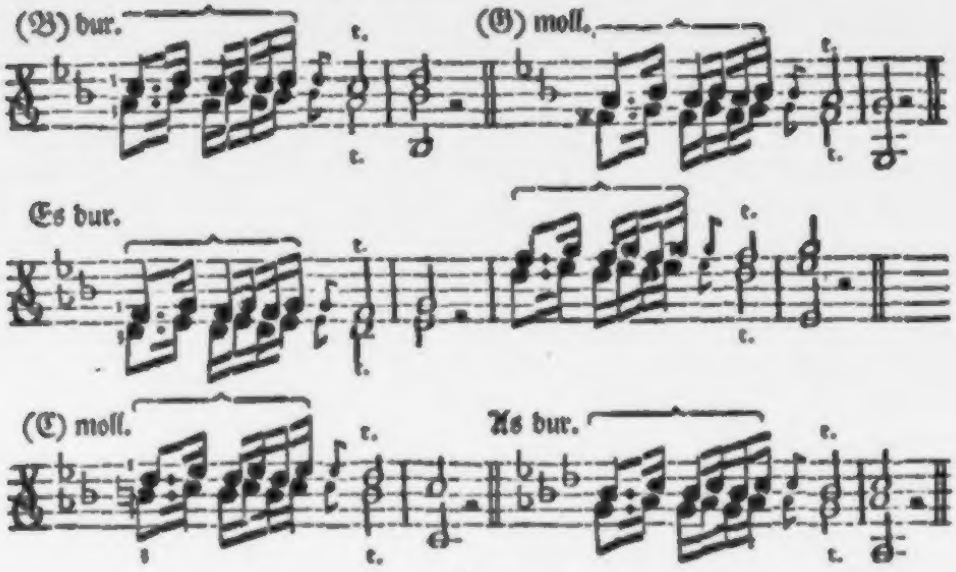
§. 29.

§. 29.

Der **Doppeltriller** wird auf allen Seyten, und durch alle Töne angebracht. Man muß ihn alſo auch in der **Applicatur** rein vorzutragen wiſſen; wo allezeit die Noten mit dem erſten und dritten Finger gegriffen, der zweyte und vierte Finger aber allemal zum Trillerſchlag gebraucht werden. Ich will die Schlüſſe mit dem **Doppeltriller** zur Uebung aus den meiſten Tönen herſetzen.

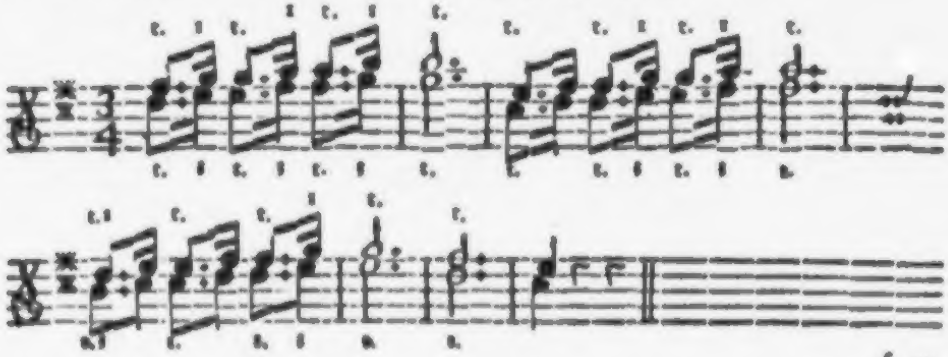



(H) moll.
(A) dur.
Fis moll.
(E) dur.
Cis moll.
(H) dur.
Gis moll.
Fis dur.
(F) dur.
(D) moll.
(A) dur.



§. 30.

Der **Doppeltriller** läßt ſich auch durch viele Noten ſtuffenweiſe forttragen. Man verfährt damit eben ſo, wie mit dem auf und abſteigenden Triller. Hier iſt ein Beyſpiel. Es wird allemal mit dem erſten und dritten Finger fortgegangen: ausgenommen wenn auf die höhere Note eine leere Seyte kommt; wo man alsdann den Triller mit dem erſten Finger ſchlägt.

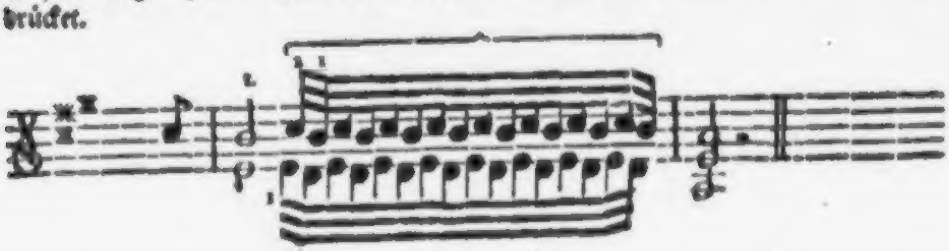


§. 31.

§. 31.

Es giebt noch einen **Doppeltriller**, der aber nicht in der **Terze**, ſondern in der **Sechſte** gemacht wird. Man nennet ihn den **Sechſttriller**. Er wird ſelten, und nur bey Cadenzen zu einer Abänderung als etwas beſonders angebracht. Er ſieht alſo aus (*).

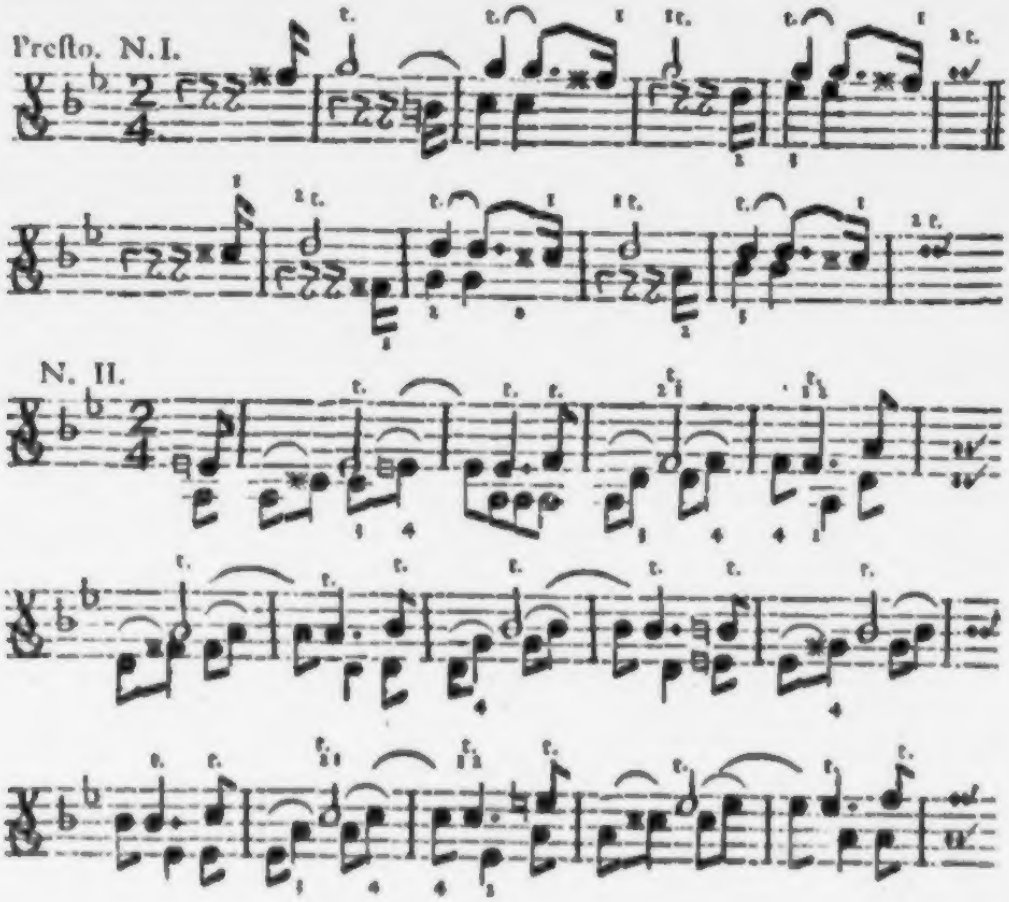
In dem gegenwärtigen Beyſpiele wird im erſten halben Tacte bey der (h) Note allein der **Triller** gemacht, und die Note (e) wird nur platthin dazu ausgehalten. Bey dem zweyten halben Tacte aber wird bey der (h) Note mit dem zweyten Finger vom cis und unten bey der Note (d) mit dem erſten Finger vom (e) der **Triller** gemacht. Da nun aber in ſolchem Falle der erſte Finger gleich nach einander, und zwar in der Geſchwindigkeit eines **Trillers**, im (h) liegen, und im (d) einen **Triller** ſchlagen muß; ſo iſt es nur gar zu handgreiflich, daß zu dem reinen Vortrage des **Sechſttrillers** eine beſondere fleißige Uebung höchſt nothwendig iſt. Nur will ich dabey erinnern, daß man den erſten Finger niemal aufheben, ſondern durch eine Bewegung der ganzen Hand nur mit dem vorderſten Theile, und etwas weniges nach der Seite an die (d) Seyte bringen ſolle. Hier iſt es, ſo viel es möglich, auch in Noten ausgedrücket.



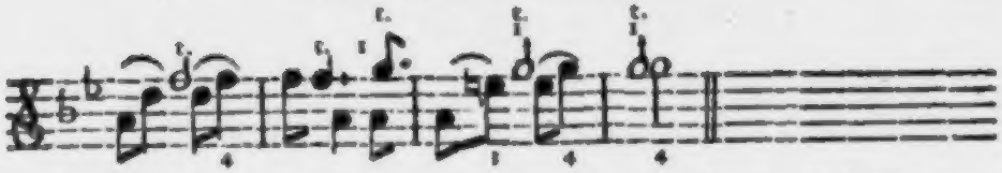
§. 32.

Nun kommen wir noch auf einen Triller, den ich den **begleiteten Triller** (trillo accompagnato) nennen will: weil er von dem Violiniſten mit

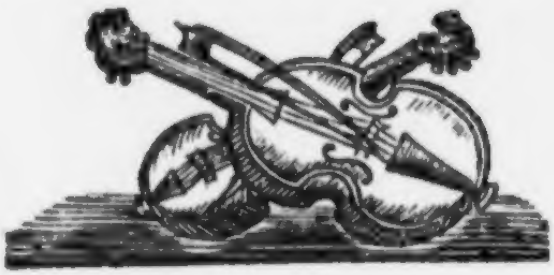
mit noch anderen Noten, die ganz platt einher gehen, zu gleicher Zeit begleitet wird. Es iſt gar kein Zweifel, daß zu dem reinen Vortrage dieſes begleiteten Trillers ein nicht weniger Fleiß erfordert wird. Ich will ein paar Beyſpiele herſetzen, die aus den Stücken eines der berühmteſten Violiniſten unſerer Zeit gezogen ſind. Die untern Noten muß man allemal mit ſolchen Fingern nehmen, daß dadurch die Fortſetzung des Trillers bey der obern Note nicht gehindert wird. Z. E.



Die



Die Finger ſind hier allemal, wo es immer nöthig iſt, durch Zahlen angezeiget. In dem erſten Beyſpiele wechſelt man ſchon die Finger im vierten Tacte, um durch die Folge der tiefern Noten nicht gehindert zu werden den **Triller**, der ſich oben bey der halben Note anfängt, immer fortzuſetzen. Im zweyten Exempel muß man die letzte Achtheilnote (e) durch Ausſtreckung des vierten Fingers auf der (G) Seyte nehmen; da entzwiſchen bey der ſchon liegenden (e) Note auf der (D) Seyte der zweyte Finger beſtändig den **Triller** fortſchlägt. Eben dieß geſchieht im **ſiebenden, neunten** und **fünfzehenten** Tacte. Im dritten Tacte muß man bey der halben Note (f) ſchon im halben Theile des erſten Viertheils gleich die Finger ändern, und anſtatt des zweyten den erſten hinſetzen, ſo bald die erſte (d) Note der unten ſtehenden Noten mit dem dritten Finger ergriffen wird: um den **Trillerſchlag** bey den obern Noten nicht zu hindern; welches auch im **eilften** Tacte geſchieht. Es muß aber auch im **vierten** und **zwölften** Tacte gleich wieder eine ſchnelle Veränderung gemacht werden; und man würde die tiefere Viertheilnote nicht nehmen können, wenn man nicht bey der höhern Note den erſten Finger mit dem zweyten verwechſelte.



Das eilfte Hauptſtück.

Von dem Tremulo, Mordente und einigen andern willkührlichen Auszierungen.

§. 1.

Der Tremulo iſt eine Auszierung die aus der Natur ſelbſt entſpringet, und die nicht nur von guten Inſtrumentiſten, ſondern auch von geſchickten Sängern bey einer langen Note zierlich kann angebracht werden. Die Natur ſelbſt iſt die Lehrmeiſterin hiervon. Denn wenn wir eine ſchlaffe Seyte oder eine Glocke ſtark anſchlagen; ſo hören wir nach dem Schlage eine gewiſſe wellenweiſe Schwebung (ondeggiamento) des angeſchlagenen Tones: Und dieſen zitterenden Nachklang nennet man **Tremulo**, oder auch den **Tremulanten**.

§. 2.

Man bemühet ſich dieſe natürliche Erzitterung auf den Geiginſtrumenten nachzuahmen, wenn man den Finger auf eine Seyte ſtark niederdrücket, und mit der ganzen Hand eine kleine Bewegung machet; die aber nicht nach der Seite ſondern vorwärts gegen den Sattel und zurück nach dem Schnecken gehen muß: wovon ſchon im fünften Hauptſtücke einige Meldung geſchehen iſt. Denn gleichwie der zurück bleibende zitterende Klang einer angeſchlagenen Seyte oder Glocke nicht rein in einem Tone fortklinget; ſondern bald zu hoch bald zu tief ſchwebet: eben alſo muß man durch die Bewegung der Hand vorwärts und rückwärts dieſe zwiſchentönige Schwebung genau nachzuahmen ſich befleiſſigen.

§. 3.

Weil nun der **Tremulo** nicht rein in einem Tone, ſondern ſchwebend klinget; ſo würde man eben darum fehlen, wenn man iede Note mit dem **Tremulo** abſpielen wollte. Es giebt ſchon ſolche Spieler, die bey ieder Note beſtändig

ſtändig zittern, als wenn ſie das immerwährende Fieber hätten. Man muß den Tremulo nur an ſolchen Orten anbringen, wo ihn die Natur ſelbſt hervor bringen würde: wenn nämlich die gegriffene Note der Anſchlag einer leeren Seyte wäre. Denn bey dem Schluſſe eines Stückes, oder auch ſonſt bey dem Ende einer Paſſage, die mit einer langen Note ſchlieſſet, würde die letzte Note unfehlbar, wenn ſie auf einem Flügel z. E. angeſchlagen würde, eine gute Zeit nachſummen. Man kann alſo eine Schlußnote, oder auch eine iede andere lang aushaltende Note mit dem Tremulo auszieren.

§. 4.

Es giebt aber einen langſamen, einen anwachſenden, und einen geſchwinden Tremulo. Man kann ſie zur Unterſcheidung etwa alſo anzeigen.

Der langſame.

Der anwachſende.

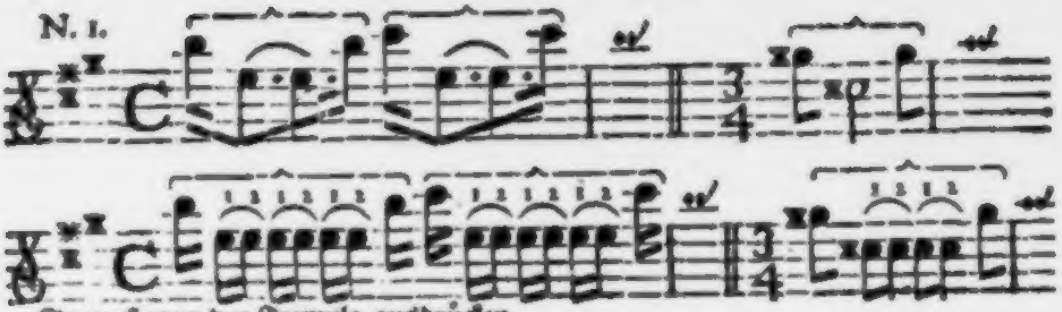
Der geſchwinde.

Die gröſſeren Striche mögen Achtheile, die kleinern hingegen Sechzehentheile vorſtellen: und ſo viel Striche ſind, ſo oft muß man die Hand bewegen.

§. 5.

Man muß aber die Bewegung mit einem ſtarken Nachdrucke des Fingers machen, und dieſen Nachdruck allemal bey der erſten Note ieden Viertheils; in der geſchwinden Bewegung aber auf der erſten Note eines jeden halben Viertheils anbringen. Zum Beyſpiele will ich hier einige Noten ſetzen, die man ſehr gut mit dem Tremulo abſpielet; ja die eigentlich dieſe Bewegung verlangen. Man muß ſie in der ganzen Applicatur abzeigen.

N. 1.



So muß man den Tremulo ausdrücken.

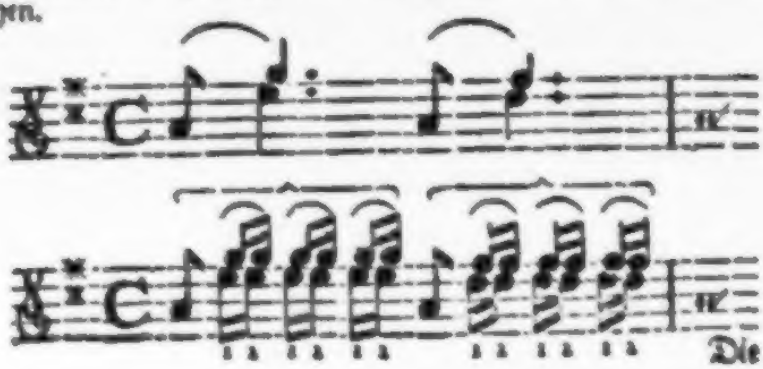
N. 2.

So macht man die Bewegung.

In den zweyen Beyſpielen N. 1. fällt die Stärke der Bewegung allemal auf die mit der Zahl (2) bemerkte Note: weil ſie die erſte Note des ganzen oder halben Viertheils iſt. In dem Beyſpiele N. 2. hingegen trift die Stärke aus eben der Urſache auf die mit der Zahl (1) bezeichnete Note.

§. 6.

Man kann den Tremulo auch auf zwoen Seyten und alſo mit zweenen Fingern zugleich machen.

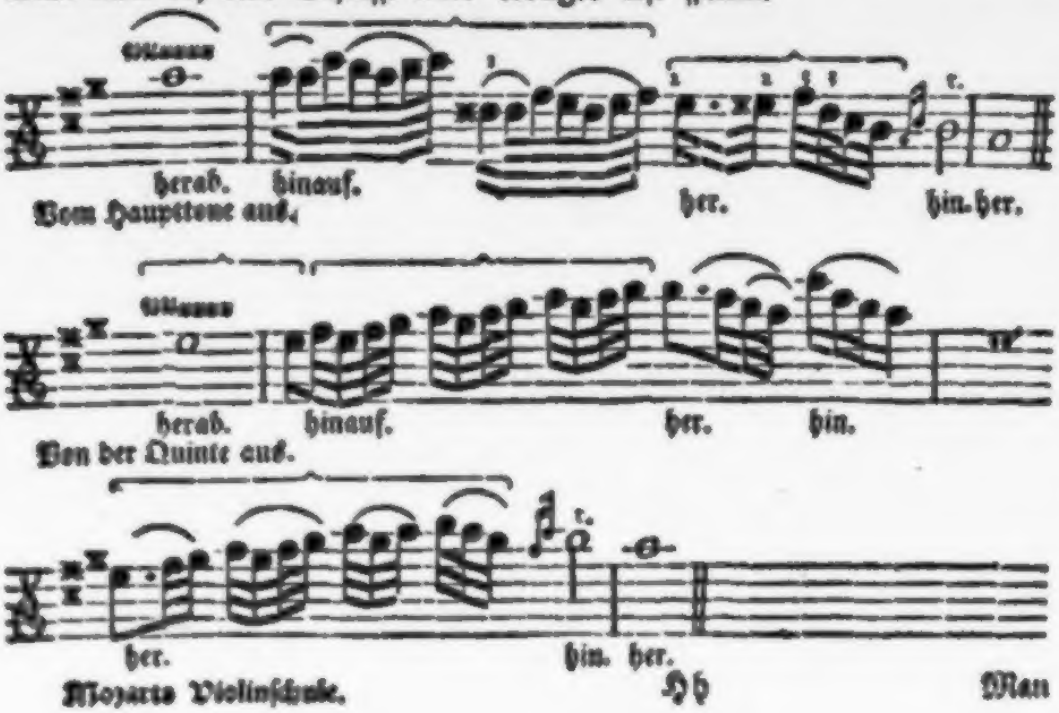


Die Stärke der Bewegung fällt auf die erſte Note.

Die

§. 7.

Bevor man eine Cadenze anfängt, die man beym Schluſſe eines Solo nach eigener Erfindung dazu machet, pflegt man allemal eine lange Note entweder im Haupttone oder in der Quinte auszuhalten. Bey ſolcher langen Aushaltung kann man allezeit einen anwachſenden Tremulo anbringen. Z. E. Man kann bey dem Schluſſe eines Adagio alſo ſpielen.



Man muß aber den Strich mit der Schwäche anfangen, gegen der Mitte zu wachſen, ſo: daß die gröſßte Stärke auf den Anfang der geſchwindern Bewegung fällt; und endlich muß man wieder mit der Schwäche den Strich enden.

§. 8.

Nun kommen wir auf den **Mordente.** Den **Mordente** nennet man die 2, 3 und mehr kleine Nötchen, die ganz ſchnell und ſtill die Hauptnote, ſo zu reden, anpacken; ſich aber augenblicklich wieder verlieren, daß man die Hauptnote nur allein ſtark klingen höret (*a*). Nach der gemeinen Redensart heißt er der **Mordant**, die Italiäner nennen ihn Mordente; die Franzoſen aber Pincé.

§. 9.

Der **Mordant** wird auf dreyerley Art gemacht. Erſtlich kömmt er aus der Hauptnote ſelbſt. Zweytens aus den zweenen höher und tiefer liegenden nächſten Tönen. Drittens wird er mit drey Noten gemacht: wo die Hauptnote zwiſchen den zweenen benachbarten Tönen anſchlägt. Hier ſind alle drey.

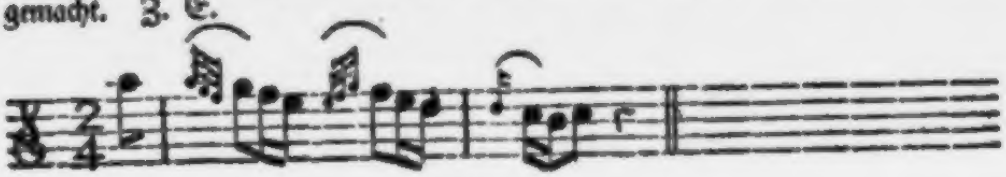
Es wollen zwar einige die zwote Art nicht unter die **Mordanten** rechnen, ſondern dieſe zwey Nötchen durch das Wort **Anſchläge** von den **Mordanten** unter-

(*a*) Wenn ſich andere bey dieſem **Mordanten**, oder **Mordente**, nach der Wortforſchung, vom mordere mit dem (Beiſſen) luſtig machen; da ſie ihn einen Beiſſer nennen: ſo darf ich vom franzöſiſchen pincé, welches Zwicken, Zupfen oder Pfetzen heißt, wohl ſagen: daß der **Mordant** oder das franzöſiſche ſo genannte Pincé ganz ſtill und geſchwind ſich an die Hauptnote machet, ſelbe ungefehr anbeiſſet, zwicket oder pfetzet; gleich aber wieder ausläßt.

unterſcheiden. Allein ſie haben doch alle Eigenſchaften eines Mordanten. Sie beiſſen die Hauptnote ſtill und ſchnell an, und verlieren ſich ſo geſchwind, daß man nur die Hauptnote höret. Und ſind ſie denn alſo nicht Mordenten? Sie ſind halt etwas gelinder als die andern: vielleicht konnte man ſie die höflichen Anbeiſſer nennen. Man kann den aus der Hauptnote ſelbſt entſpringenden Mordenten auch nur mit zwoen Noten vortragen, wie wir oben ſehen: und der Vortrag wird dadurch viel gelinder. Iſt er denn aber deßwegen kein Mordante nimmer?

§. 10.

Die dritte Gattung der Mordanten kann auf zweyerley Art gebraucht werden, nämlich aufſteigend und abſteigend. Stehet die letzte Note vor dem Mordente tiefer als die folgende, wo der Mordant angebracht wird; ſo macht man ihn aufwärts: ſtehet die Note aber höher; ſo wird er abwärts gemacht. Z. E.

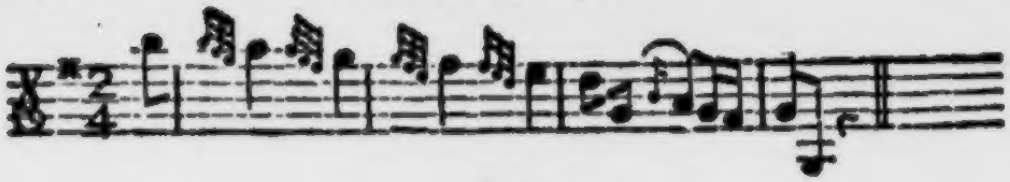


§. 11.

Man muß aber die Noten mit Mordenten nicht überhäufen. Und es giebt nur wenige beſondere Fälle, wo man einen Aufſtreich mit dem Mordente anfangen kann. Z. E.

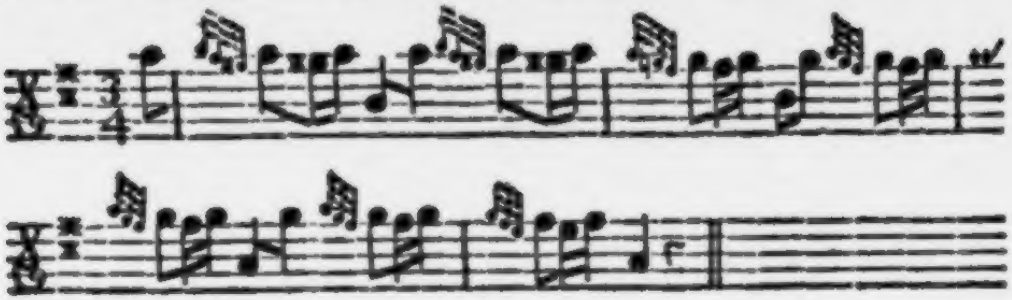
§. 12.

Auch bey einer Folge ſtuffenweis nacheinander abſteigender Mordenten ſpielet man die Note des Aufſtreichs allemal beſſer ohne Mordenten. Denn von dem Aufſtreiche muß der Accent erſt auf die folgende Note fliessen. Z. E.



§. 13.

Uberhaupts muß man den Mordente nur brauchen, wenn man einer Note einen beſondern Nachdruck geben will. Denn die Stärke des Tones fällt auf die Note ſelbſt: der Mordant hingegen wird ganz ſchwach und recht geſchwind an die Hauptnote angeſchliffen; ſonſt würde er kein Mordant mehr heiſſen. Er macht die Note lebhaft; er unterſcheidet ſie von den übrigen, und giebt dem ganzen Vortrage ein anderes Anſehen. Man pflegt ihn alſo bey ungleichen Noten meiſtentheils am Anfange eines Viertheils anzubringen: denn dahin gehöret eigentlich der Nachdruck. Z. E.



§. 14.

Endlich muß ich noch erinnern, daß gleichwie bey den Vorſchlägen, alſo auch hier der abſteigende Mordant allemal beſſer als der aufſteigende iſt: und zwar aus den nämlichen Urſachen die wir bey den Vorſchlägen beygebracht haben. Uebrigens beſtehet der gute Vortrag eines Mordenten in der Geſchwindigkeit; ie geſchwinder er vorgetragen wird, ie beſſer iſt er. Man muß aber das Geſchwinde nicht bis auf das Unverſtändliche treiben. Auch bey dem geſchwindeſten Vortrage muß man die Noten verſtändlich und recht körnicht ausdrücken.

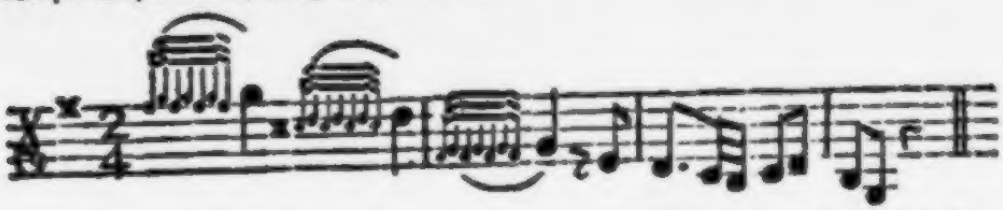
§. 15.

§. 15.

Es giebt noch einige andere Auszierungen, die meiſtens ihre Benennungen vom Italiäniſchen haben. Nur das Batement (Batement) iſt franzöſiſcher Herkunft: Die Ribattuta, Groppo, Tirata, mezzo Cirkulo u. d. g. ſind wälſcher Geburt. Und obwohl man ſie ſelten mehr nennen höret; ſo will ich ſie doch herſetzen: denn ſie ſind nicht ohne Nutzen; man kann ſie noch wohl brauchen. Ja, wer weis es, ob ſie nicht manchen aus der Verwirrung reiſſen, und ihm wenigſt einiges Licht anzünden in Zukunft mit mehrerer Ordnung zu ſpielen? Es iſt doch untröſtlich immer ſo auf gerathewohl hinzuſpielen, ohne zu wiſſen was man thut.

§. 16.

Das Batement (Batement) iſt ein Zuſammenſchlag zweener nächſten halben Töne, welcher Zuſammenſchlag von dem untern halben Tone gegen den obern in gröſter Geſchwindigkeit etlichmal nacheinander wiederholet wird. Das Batement oder dieſer Zuſammenſchlag muß weder mit dem Tremulo, noch mit dem Triller, noch mit dem aus der Hauptnote herflieſſenden Mordente vermiſchet werden. Dem Tremulo ſieht der Zuſammenſchlag in etwas gleich: allein dieſer iſt viel geſchwinder, wird mit zweenen Fingern gemacht, und überſteiget den Hauptton oder die Hauptnote nicht; da hingegen die Schwebung des Tremulo auch über den Haupttone fortſchreitet. Der Triller kömmt von oben auf die Hauptnote: der Zuſammenſchlag aber von unten, und zwar allemal nur aus dem Halbentone. Und der Mordente ſchlägt im Haupttone an: das Batement hergegen fängt ſich im tiefern nächſten Semitone an. Dieſer Zuſammenſchlag ſieht alſo aus.



Man braucht dieſes Batement in luſtigen Stücken anſtatt der Vorſchläge und Mordenten, um gewiſſe ſonſt leere Noten mit mehr Geiſt, und recht lebhaft vorzutragen. Das beygebrachte Beyſpiel mag hiervon ein Zeuge ſeyn.

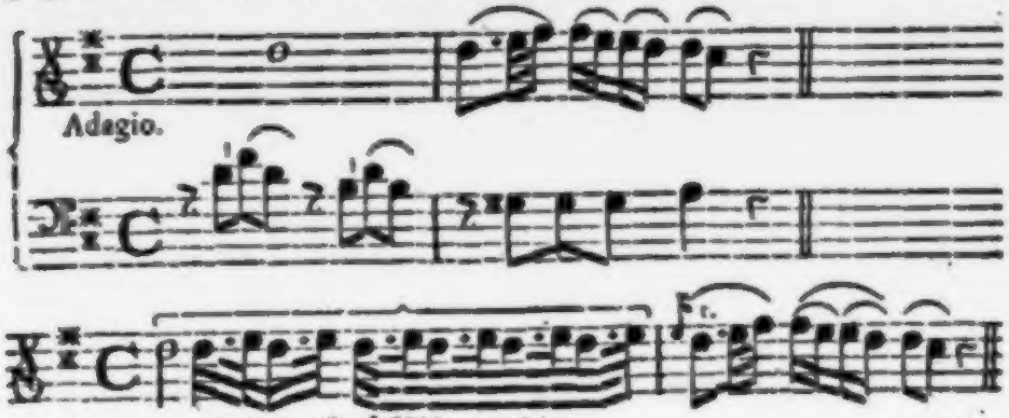
Man muß das **Batement** aber nicht zu oft, ja gar ſelten, und nur zur Veränderung anbringen.

§. 17.

Der **Zurückſchlag** (Ribattuta) wird bey dem Aushalten einer recht langen Note, und gemeiniglich vor einem **Triller** angebracht. Man ſehe nur auf den fünften **Paragraph** des vorigen Hauptſtückes zurück, und bey den Doppeltrillern habe ich durchgehends eine kurze **Ribattuta** voran geſetzet. Man kann den **Zurückſchlag** auch ſonſt artig anbringen, zum Ex. in einem **Adagio**.

So ſtehet es geſchrieben. Und ſo kann mans mit einer Ribattuta ſpielen.

Man muß aber die **Ribattuta** mit einer Stärke anfangen, die ſich bey der Folge verlieret. Hier iſt noch ein Beyſpiel.

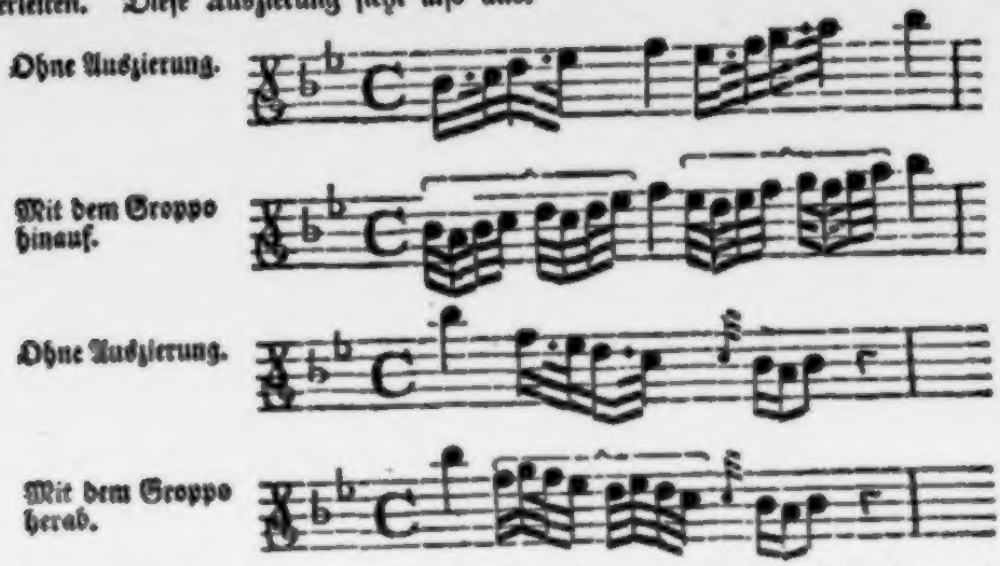


So kann man es mit dem Zurückſchlage auszieren.

§. 18.

Die Auszierung ſo man **Groppo** nennet iſt eine Verbindung etwas weniges aus einander ſtehender Noten, welche Verbindung durch einige geſchwinde Noten

Noten geſchiehet. Wenn nun dieſe geſchwinde Noten vor dem Aufſteigen oder Abſteigen allemal noch um einen Ton zurück tretten, und dieſen Aufenthalt nur machen, um nicht zu frühe den Hauptton zu erreichen; ſo bekommen ſie dadurch dem Anſehen nach eine ſo knorrichte Figur: daß einige das Wort Groppo vom franzöſiſchen und engliſchen (Grape,) welches eine Traube und figürlich nach dem altteutſchen ein Kluſter heißt; andere aber dieſe Benennung vom italiäniſchen Groppo ein Knotten, oder Knopf, Groppare knüpfen herleiten. Dieſe Auszierung ſieht alſo aus.



Dieſe Auszierung muß man aber nur brauchen wenn man allein ſpielet; und auch dort nur zur Veränderung, wenn eine dergleichen Paſſage gleich nacheinander wiederholet wird.

§. 19.

Der Cirkel und Halbcirkel ſind wenig von dem Groppo unterſchieden, Sind ſie nur 4. Noten; ſo nennet man ſie den Halbcirkel: ſind es aber 8. Noten; ſo iſt es ein ganzer Cirkel. Man pflegt dieſe Figur alſo zu nennen, weil die Noten die Geſtalt eines Kreiſes vorſtellen. Z. E.

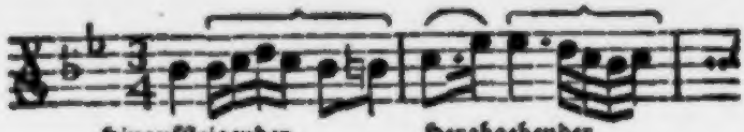
Ohne Auszierung.

Der Cirkel.

Hinaufſteigender. Herabgehender.

Ohne Auszierung.

Der Halbcirkel.



Hinaufſteigender. Herabgehender.

§. 20.

Diejenigen, welche recht ſehr auf die Wortforſchung erpicht ſind, haben auch einen erwünſchten Gegenwurf an dem Wort Tirata, welches einige vom italiäniſchen tirare, da es nämlich ziehen heißt, und ſich zur Bildung gar vieler und unterſchiedlicher Sprichwörter brauchen läßt; andere aber vom tirara ein Schuß, oder tirare ſchieſſen herleiten: wo es ſchon im figürlichen Verſtande genommen wird, und eigentlich eine welſche Redensart iſt. Beyde haben recht. Und da die Tirata nichts anders iſt, als eine Reihe ſtuffenweiſe auf oder abſteigender Noten, die zwiſchen zween anderen Noten, welche von einander etwas entfernet ſind, willkührlich angebracht werden; ſo kann es auch eine geſchwind und eine langſame Tirata geben: nachdem nämlich das Zeitmaaß geſchwinde oder langſam iſt; oder nachdem die zwo Noten weit von einander entfernet ſind. Iſt die Tirata langſam? ſo heißt es ein Zug, und kömmt vom tirare Ziehen: denn man ziehet den Geſang durch viele Töne von einer Note zu der andern, und man verbindet die zwo auseinander ſtehenden Noten durch die zwiſchen denſelben liegenden übrigen Intervallen. Iſt die Tirata aber geſchwind? ſo geſchieht zwar die nämliche Verbindung: allein ſie geſchieht ſo geſchwind,

ſchwind, daß man ſie einem Pfeilwurfe oder Schuſſe vergleichen kann (*b*). Hier ſind Beyſpiele.

Ohne Zierde.

Adagio.

Mit einer langſam abſteigenden Tirata.

Ohne Zierde.

Adagio.

Mit einer langſam abſteigenden Tirata.

Adagio.

Ohne Zierrat.

Adagio.

Mit einer abſteigenden geſchwinden Tirata.

(*b*) Was? Den Schuß aus dem Reiche der Muſik verbannen? - - - Das wollte ich nicht wagen: Denn er hat ſich nicht nur in die ſchönen Künſten, ſondern aller Orten eingedrungen. Ja wo man nichts davon wiſſen will, dort riechet es erſt recht ſehr nach Pulver. Quisque ſuos patimur Manes - - -. *Virgil.*

Ohne Zierat.

Mit einer aufſteigenden langſamen Tirata.

Ohne Auszierung.

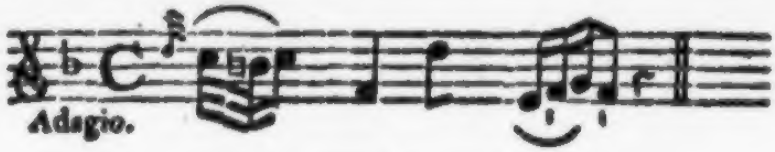
Mit einer aufſteigenden geſchwinden Tirata.

Ey! iſt das nicht ein Schuß?

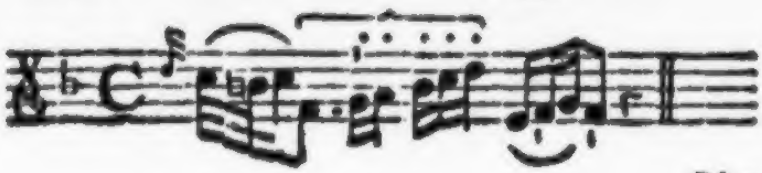
§. 21.

Man kann aber auch die Tiraten noch auf viele andere Art anbringen. Ich will eine und die andere herſetzen. Z. E.

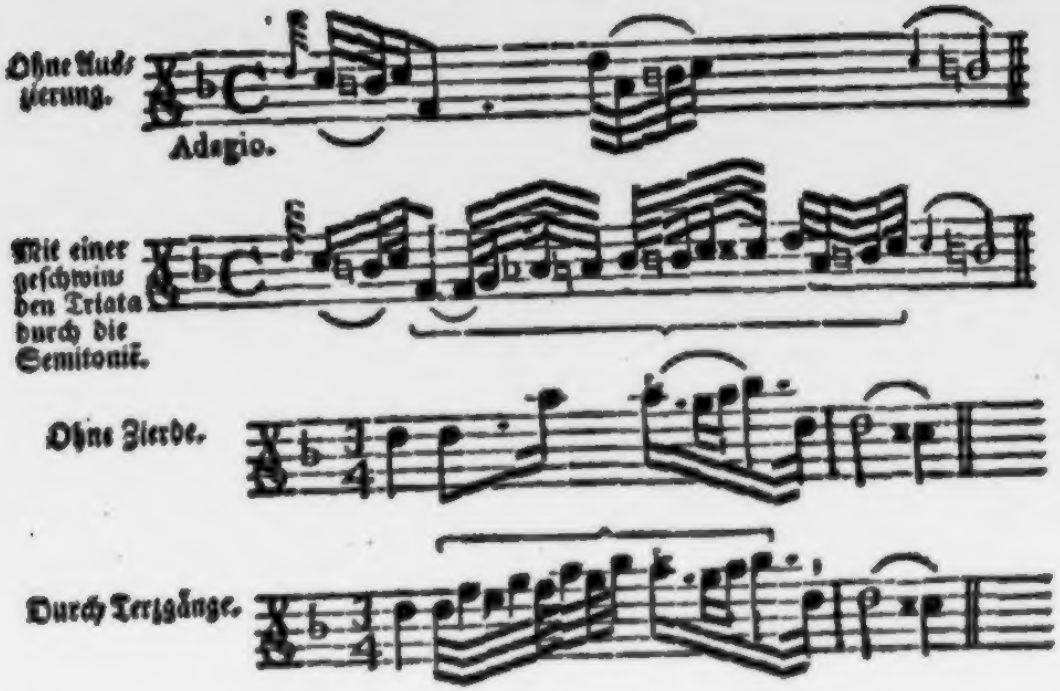
Ohne Zierde.



Eine langſame Tirata mit Triolen.



Ohne



§. 22.

Alle dieſe Auszierungen brauche man aber nur, wenn man ein Solo ſpielet; und dort ſehr mäßig, zur rechten Zeit, und nur zur Abwechſelung einiger öfter nach einander kommenden Paſſagen. Und man ſehe wohl auf die Vorſchrift des Componiſten: denn bey der Anwendung ſolcher Auszierungen verräth man am eheſten ſeine Unwiſſenheit. Abſonderlich aber hüte man ſich vor allen willkührlichen Zieraten, wenn mehrer aus einer Stimme ſpielen. Was würde es vor eine Verwirrung geben, wenn ieder nach ſeinem Sinne die Noten verkräuſeln wollte? und wurde man nicht letzlich wegen der verſchiedenen ungeſchickt eingemiſchten abſcheulichen Schönheiten keine Melodie mehr verſtehen? ich weiß wie bange einem wird, wenn man die ſingbarſten Stücke durch unnötige Verzierungen ſo erbärmlich verſtümpeln höret. Ich will in dem folgenden Hauptſtücke hiervon etwas mehrers reden.

Das zwölfte Hauptstück.

Von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupts.

§. 1.

An der guten Ausführung ist alles gelegen. Diesen Satz bestätiget die tägliche Erfahrniß. Mancher Halbcomponist ist vom Vergnügen entzücket, und hält nun von neuem erst selbst recht viel auf sich, wenn er seinen musikalischen Galimatias von guten Spielern vortragen höret, die den Affect, an den er nicht einmal gedacht hat, am rechten Orte anzubringen, und die Charakters, die ihm niemals eingefallen sind, so viel es möglich ist zu unterscheiden, und folglich die ganze elende Schmiererey den Ohren der Zuhörer durch einen guten Vortrag erträglich zu machen wissen. Und wem ist hingegen unbekannt, daß oft die beste Composition so elend ausgeführet wird, daß der Componist selbst Noth genug hat seine eigene Arbeit zu kennen?

§. 2.

Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrücket werden. Und wer sind diese Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Tacte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzubringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schwersten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten

Concer-

Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre grosse Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks. Sie spielen ohne Ordnung, und ohne Ausdruck; das Schwache und Starcke wird nicht unterschieden; die Auszierungen sind am unrechten Orte, zu überhäuft, und meistens verwirret angebracht; manchmal aber sind die Noten gar zu leer, und man merket daß der Spielende nicht weiß, was er thun solle. Von solchen Leuten läßt sich auch selten mehr eine Besserung hoffen: denn sie sind mehr als iemand von der Eigenliebe eingenommen; und der würde sich in ihre gröste Ungnad setzen, welcher sie aus redlichem Herzen ihrer Zehler überzeugen wollte.

§. 3.

Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schwersten Solo und Concerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schwersten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Uebung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzet ist abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindlichkeit spielen; man muß sich in den Affect setzen, der auszudrücken ist; und man muß alle die Züge, die Schleifer, das Abstossen der Noten, das Schwache und Starke, und, mit einem Worte, alles was immer zum schmackhaften Vortrage eines Stückes gehöret, auf eine gewisse gute Art anbringen und vortragen, die man nicht anders, als mit gesunder Beurtheilungskraft durch eine lange Erfahrniß erlernet.

§. 4.

Man schliesse nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkhur spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß den Geschmack verschiedener Componisten,

ihre Gedanken und Ausdrücke alsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten: iener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen (*a*); und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann ohne grosse Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern bestehet, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführet haben. Wenig Solospieler lesen gut: weil sie allemal nach ihrer Phantasie etwas einzumischen, und nur auf sich allein, selten aber auch auf andere zu sehen gewohnet sind (*b*).

§. 5.

Man muß also nicht Solospielen, bevor man nicht recht gut accompagniren kann. Man muß vorher alle Veränderungen des Bogenstriches genau zu machen wissen; man muß das Schwache und Starke am rechten Orte und mit rechtem Maase anzubringen verstehen; man muß lernen die Charakters der Stücke unterscheiden, und alle Passagen nach ihrem erforderlichen eigenen Geschmacke vortra-

(*a*) Contra Metrum Musicum. Hiervon habe schon im zweyten Abschnitte des ersten Hauptstückes §. 4. in der Anmerkung (*d*) eine Meldung gethan. Und ich weis nicht was ich denken solle, wenn ich eine Arie von manchem itzt so sehr berühmten welschen Componisten sehe, die so wider das musikalische Metrum läuft, daß man glauben sollte, es hätte sie ein Schüler gemacht.

(*b*) Ich rede aber hier keinesweges von jenen grossen Virtuosen, die neben ihrer ausserordentlichen Kunst in Abspielung der Concerte, auch gute Orchestergeiger sind. Dieß sind Leute die wirklich die grösseste Hochachtung verdienen.

vortragen, und mit einem Worte, man muß eher vieler geschickten Leute Arbeit richtig und zierlich lesen können, ehe man anfängt Concerte und Solo zu spielen. Man kennet es gleich an dem Gemälde, ob derjenige der es verfertiget hat ein Meister im Zeichnen ist: gleichwie mancher sein Solo vernünftiger spielen würde, wenn er iemals eine Sinfonie oder ein Trio nach dem darinnen erforderlichen guten Geschmacke vorzutragen, oder eine Arie mit dem rechten Affecte und nach dem derselben eigenen Charaktere zu accompagniren gelernet hätte. Ich will mich bemühen einige kurze Regeln herzusetzen, deren man sich bey der Aufführung einer Musik mit Nutzen bedienen kann.

§. 6.

Daß man sein Instrument gut und rein mit den übrigen einstimmen müsse, das weiß man zwar ohnedem und meine Erinnerung scheinet in solchem Falle etwas überflüssiges zu seyn. Allein wenn oft so gar Leute die das erste Violin vorstellen wollen ihre Instrumente nicht rein zusammen stimmen, so finde ich höchst nothwendig solches hier zu erinnern: um so mehr, als sich die übrigen alle nach dem ersten Violinisten einstimmen sollen. Wenn man bey einer Orgel oder Flügel spielet, so muß man sich mit der Stimmung nach solchen richten: sind aber keines von beyden da, so nimmt man den Ton von den Blasinstrumenten. Einige stimmen am ersten die (A) Seyte, andre hingegen die (D) Seyte. Beyde thun recht, wenn sie nur fleißig und rein stimmen. Nur will ich noch erinnern: daß die Seyteninstrumenten in einem warmen Zimmer allemal tiefer, in der Kälte aber höher werden.

§. 7.

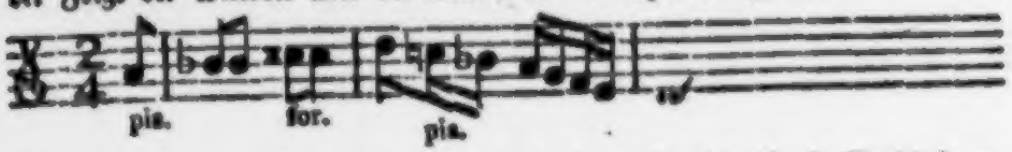
Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen, und sorgfältig nachsehen, ob nicht eine Passage darinnen stecket, die oft beym ersten Ansehen nicht viel zu bedeuten hat, wegen der besondern Art des Vortrags und des Ausdruckes aber eben nicht leicht abzuspielen ist. Man muß sich endlich bey der Ausübung selbst alle Mühe geben den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen; und da oft das Traurige mit dem Fröhlichen abwechselt

so

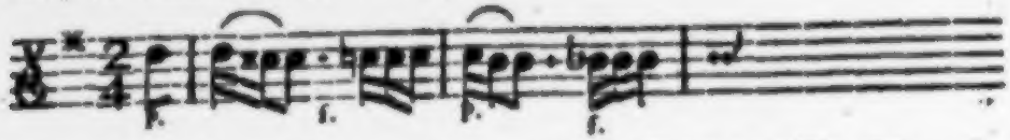
ſo muß man jedes nach ſeiner Art vorzutragen befliſſen ſeyn. Mit einem Worte: man muß alles ſo ſpielen, daß man ſelbſt davon gerühret wird (*c*).

§. 8.

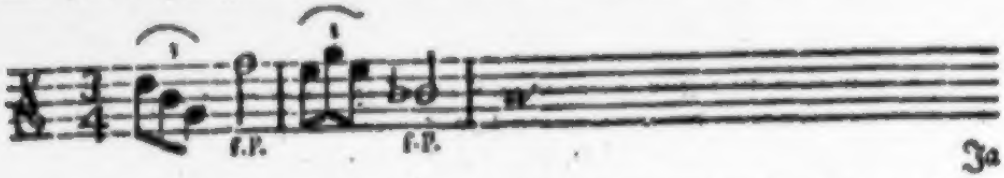
Aus dieſem flieſſet: daß man die vorgeſchriebenen **Piano** und **Forte** aufs genaueſte beobachten, und nicht immer in einem Tone fortleyren muß. Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorſchrift, auch meiſtens ſelbſt abzuwechſeln und jedes am rechten Orte anzubringen wiſſen: denn dieß heißt nach dem bekannten Mahlerſpruche, **Licht** und **Schatten**. Die durch (x) und (♮) erhöheten Noten ſoll man allemal etwas ſtärker anſpielen, in der Folge der Melodie aber im Tone wieder abnehmen. Z. E.



Eben ſo muß man eine durch (b) und (♮) angebrachte ſchnelle Erniedrigung durch die Stärke unterſcheiden Z. E.



Man pflegt halbe Noten, wenn ſie unter kurzen Noten vermiſchet ſind, allemal ſtark anzuſtoſſen und im Tone wieder nachzulaſſen. Z. E.



Ja

(*c*) Es iſt ſchlecht genug, daß mancher niemals an das denket, was er wirklich thut, ſondern ſeine Noten nur ſo wie im Traume wegſpielet, oder als wenn er geradezu für ſich allein ſpielete. Ein ſolcher nimmt es nicht wahr, wenn er gleich ein paar Viertheile im Tacte voraus läuft: und ich wette darauf er würde das Stück um ein paar Täcte eher als andere enden, wenn nicht der Nächſte an ihm, oder der Anführer ſelbſt ihm ſolches erinnerte.

Ja manche Viertheilnote wird auch auf eben dieſe Art geſpielet. Z. E.

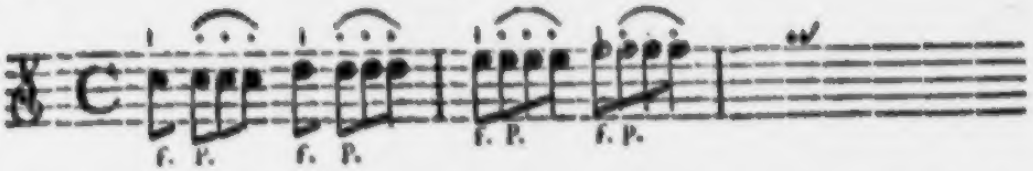
Und dieß iſt einer Ausdruck den der Componiſt eigentlich verlanget, wenn er ein f. und p. nämlich Forte und Piano, zu einer Note ſetzet. Man muß aber, wenn man die Note ſtark angeſtoſſen hat, den Bogen nicht von der Seyte weglaſſen, wie einige ſehr ungeſchickt thun; ſondern der Bogen muß fortgeführet und folglich der Ton noch immer gehöret werden, nur daß er ſich gelind verliere. Man leſe nach was ich am 44. Blatte in der Anmerkung (*k*) erinnert habe.

§. 9.

Meiſtens fällt der Accent (*d*) der Ausdruck oder die Stärke des Tones auf die herrſchende oder anſchlagende Note, welche die Italiäner Nota buona nennen. Dieſe anſchlagende oder gute Noten ſind aber merklich von einander unterſchieden. Die ſonderbar herrſchenden Noten ſind folgende: in jedem Tact die das erſte Viertheil anſchlagende Note; die erſte Note des halben Tactes oder dritten Viertheils im Viervier-theiltacte; die erſte Note des erſten und vierten Viertheils $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tacte; und die erſte Note des erſten, vierten, ſiebenden und zehenden Viertheils im $\frac{12}{8}$ Tacte. Dieſe nun mögen jene anſchlagende Noten heiſſen, auf die allemal die meiſte Stärke des Tones fällt: wenn anders der Componiſt keinen andern Ausdruck hingeſetzet hat. Bey dem gemeinen Accompagniren einer Arie oder einer Concertſtimme, wo meiſtens nur Achteilnoten oder Sechzehntheilnoten vorkommen, werden ſie itzt meiſtens abgeſöndert hingeſchrieben, oder wenigſt Anfangs ein paar Tacte mit einem kleinen Striche bemerket. Z. E.

Man

(*d*) Ich verſtehe hier durch das Wort: Accent, keinesweges der Franzoſen ihr le Port de Voix, darüber Rouſſeau in ſeiner Methode pour apprendre à chanter. p. 56. eine Erklärung geben will: ſondern einen Ausdruck (Expreſſion), Nachdruck oder Emphaſis, vom griechiſchen ἐν, in, und φάσις, apparitio, dictio.



Man muß also auf solche Art fortfahren die erste Note stark anzustossen, bis eine Abänderung vorkommt.

§. 10.

Die andern guten Noten sind die, welche zwar allezeit durch eine kleine Stärke von den übrigen unterschieden sind; bey denen man aber die Stärke sehr gemäßiget anbringen muß. Es sind nämlich die Viertheilnoten und Achtheilnoten im Allabreve Tacte, und die Viertheilnoten in dem so genannten halben Trippel; ferner die Achtheilnoten und Sechzehntheilnoten im geraden und auch im $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tacte; und endlich die Sechzehntheilnoten im $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ u. s. f. Wenn nun dergleichen mehrere Noten nacheinander folgen, über deren zwo und zwo ein Bogen stehet: so fällt auf die erste der zwoen der Accent, und sie wird nicht nur etwas stärker angespielet, sondern auch etwas länger angehalten; die zweite aber wird ganz gelind, und still, auch etwas später daran geschliffen. Ein Beyspiel hiervon sehe man im ersten Abschnitte des siebenden Hauptstücks §. 3. sonderbar aber lese man den im zweyten Abschnitte des siebenden Hauptstücks stehenden 5. §. und man besehe die Beyspiele. Es sind aber auch oft 3, 4, und noch mehrere Noten durch einen solchen Bogen und Halbcirkel zusammen verbunden. In solchem Falle muß man die erste derselben etwas stärker anstossen, und länger anhalten, die übrigen hingegen durch Abnehmung der Stärke immer stiller, ohne mindesten Nachdruck, in dem nämlichen Striche daran schleifen. Man erinnere sich öfters des siebenden Hauptstückes, und sonderheitlich was im ersten Abschnitte desselben §. 20. gesagt worden.

§. 11.

Aus eben dem sechsten und siebenden Hauptstücke siehet man, wie sehr das Schleifen und Stossen die Melodie unterscheide. Man muß also nicht

nicht nur die hingeſchriebenen und vorgezeichneten Schleifer genaueſt beobachten: ſondern wenn in mancher Compoſition gar nichts angezeiget iſt; ſo muß man das Schleiffen und Stoſſen ſelbſt ſchmackhaft und am rechten Orte anzubringen wiſſen. Das Hauptſtück von den vielen Veränderungen des Bogenſtriches wird ſonderbar im zweyten Abſchnitte zum Unterricht dienen, wie man öfters eine beliebte Abänderung machen ſolle, die doch allemal dem Charakter des Stückes ähnlich ſeyn muß.

§. 12.

Es giebt heut zu Tage gewiſſe Paſſagen, wo der Ausdruck von einem geſchickten Componiſten auf eine ganz beſondere ungewöhnliche und unverhoffte Art angebracht wird, welches nicht ieder errathen würde, wenn es nicht angezeiget wäre. Z. E.

Denn hier fällt der Ausdruck und die Stärke des Tones auf das letzte Viertheil des Tactes, und das erſte Viertheil des folgenden Tactes wird ganz ſtill und ohne Nachdruck daran gehalten. Man unterſcheide alſo dieſe beyde Noten keinesweges durch ein Nachdrücken mit dem Geigebogen; ſondern man ſpiele ſie, als wenn ſie nur eine halbe Note wären. Auch hier mag man ſich des 18. §. im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtücks, und der Anmerkung (*k*) erinnern.

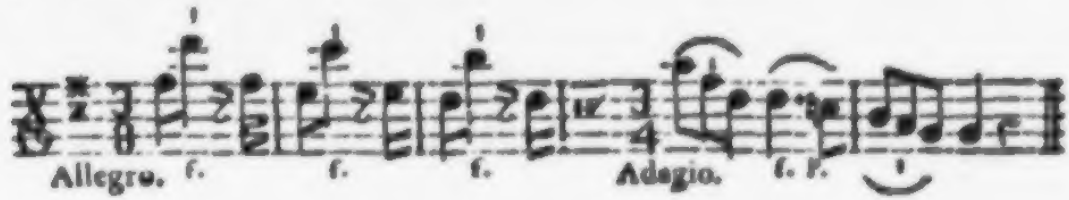
§. 13.

In luſtigen Stücken bringt man meiſtens den Accent bey der höchſten Note an, um den Vortrag recht lebend zu machen. Da geſchieht es nun, daß der Nachdruck auf die letzte Note des zweyten und vierten Viertheils im geraden Tacte, im Zweyviertheiltacte aber auf das Ende des zweyten Viertheiles fällt; ſonderbar wenn ſich das Stück ins Aufſtreichе anfängt. Z. E.

Dieß läßt ſich nun aber in langſamen und traurigen Stücken nicht thun: denn da muß die Aufſtreichsnote nicht abgeſtoſſen, ſondern angehalten und ſingbar vorgetragen werden.

§. 14.

Im Dreyviertheil und Dreyachtheiltacte kann der Accent auch auf das dritte Viertheil fallen. Z. E.



§. 15.

Man ſiehet in dem letzten Beyſpiele, daß im erſten Tacte die punctirte Viertheilnote (D) durch einen Bogen an die darauf folgende Achtheilnote (E) verbunden iſt. Man muß demnach bey dem Puncte mit dem Geigebogen nicht nachdrücken, ſondern ſo wohl hier, als bey allen dergleichen Fällen die Viertheilnote mit einer mäßigen Stärke angreifen, die Zeit des Puncts ohne Nachdruck aushalten und die darauf folgende Achtheilnote ganz ſtill daran ſchleifen. Ich habe es ſchon im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes §. 9. erinnert.

§. 16.

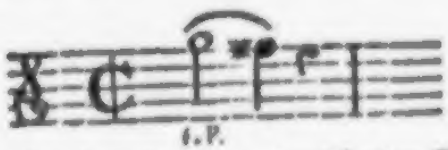
Eben alſo muß man auch jene Noten, die ſonſt dem Tacte nach ſollten getheilet werden, niemals abtheilen, oder die Abtheilung durch einen Nachdruck bemerken; ſondern man muß ſie nur anſtoſſen und ſtill aushalten, nicht anders, als wenn ſie am Anfange des Viertheiles ſtünden. Man leſe nur

den

den §. 21, 22, und 23. des vierten Hauptſtückes. Wo auch ſchon Beyſpiele genug ſind. Hieher gehöret auch was am Ende des §. 18. im dritten Abſchnitte des erſten Hauptſtückes geſagt worden; und man vergeſſe ja die Anmerkung (*k*) nicht. Dieſe Art des Vortrages machet ein gewiſſes gebrochenes Tempo, welches, da oder die Mittelſtimme, oder der Baß, mit der Oberſtimme ſich zu trennen ſcheinen, ſehr fremd und artig läßt, auch verurſachet, daß in gewiſſen Paſſagen die Quinten nicht ſo mit einander anſtoſſen, ſondern wechſelweiſe nach einander anſchlagen. Z. E. hier ſind 3. Stimmen.

§. 17.

Sowohl in dem itzt beygebrachten Falle, als wo immer ein Forte hingeſchrieben iſt, muß man die Stärke mit Maaſe brauchen und nicht närriſch reiſſen: ſonderbar bey der Begleitung einer Concertſtimme. Manche thun eine Sache gar nicht, oder wenn ſies thun, ſo iſt ſie gewiß übertrieben. Man muß auf den Affect ſehen. Oft erfordert eine Note einen ſtärkern Anſtoß; manchmal einen mittelmäßigen; und oft einen kaum merklichen. Das erſte geſchieht gemeiniglich bey einem gähen Ausdruck, den alle Inſtrumente zugleich machen; und dieſer wird meiſtens durch (*f. p.*) angezeiget. Z. E.



Das zweyte geſchieht bey den ſonderbar herrſchenden Noten, wovon im §. 9. dieſes Hauptſtückes geſprochen worden. Das dritte ergiebt ſich bey allen den übrigen im §. 10. erſt angezeigten Noten, wo man eine kaum merkliche Stärke anbringen muß. Denn wenn man gleich unter der Begleitung einer concertierenden Stimme viele Forte hingeſchrieben ſiehet; ſo muß man doch die Stärke mit ſeiner Maaſſe brauchen und nicht ſo übertreiben, daß man die

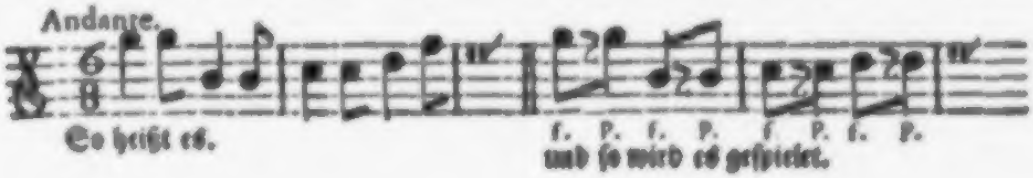
Hauptſtimme dadurch unterdrücket. Eine ſolche wenige und kurz angebrachte Stärke muß vielmehr die Hauptſtimme erheben, die Melodie begeiſtern, dem Concertiſten aushelfen, und ihm die Mühe das Stück recht zu Charakteriſieren, erleichtern.

§. 18.

Gleichwie man nun das Schleifen und das Stoſſen, das Schwache und das Starke nach Erforderung des Ausdruckes genaueſt beobachten muß: eben ſo muß man auch nicht beſtändig mit einem ſchleppenden ſchweren Striche fortſpielen, ſondern ſich nach dem bey jeder Paſſage herrſchenden Affecte richten. Luſtige und tändelnde Paſſagen müſſen mit leichten und kurzen Bogenſtrichen erhoben, frölich und geſchwind weggeſpielet werden: gleichwie man langſame und traurige Stücke mit langen Bogenzügen, nahrhaft, und mit Zärtlichkeit vortragen muß.

§. 19.

Bey der Begleitung einer Concertſtimme muß man meiſtens die Noten nicht anhaltend, ſondern ſchnell wegſpielen, und in dem $\frac{6}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte ſind die ſchwarzen Noten faſt wie Achtheilnoten abzuzeigen: um den Vortrag nicht ſchläfferig zu machen. Man ſehe aber auf die Gleichheit des Zeitmaaſſes; und die ſchwarze Note muß man mehr hören als die Achtheilnote. Z. E.



§. 20.

Viele, die von dem Geſchmacke keinen Begriff haben, wollen bey dem Accompagnement einer concertirenden Stimme niemals bey der Gleichheit des Tactes bleiben; ſondern ſie bemühen ſich immer der Hauptſtimme nachzugeben. Dieß ſind Accompagniſten vor Stümpler und nicht vor Meiſter. Wenn man manche italiäniſche Sängerin, oder ſonſt ſolche Einbildungsvirtuoſen vor ſich hat, die dasjenige, was ſie auswendig lernen, nicht einmal nach dem richti-

gen Zeitmaaſe fortbringen; da muß man freylich ganze halbe Tacte fahren laſſen, um ſie von der offentlichen Schande zu retten. Allein wenn man einem wahren Virtuoſen, der dieſes Titels wirdig iſt, accompagniret; dann muß man ſich durch das Verziehen, oder Vornehmen der Noten, welches er alles ſehr geſchickt und rührend anzubringen weis, weder zum Zaudern noch zum Eilen verleiten laſſen; ſondern allemal in gleicher Art der Bewegung fortſpielen: ſonſt würde man dasjenige was der Concertiſt aufbauen wollte, durch das Accompagnement wieder einreiſſen. (e)

§. 21.

Übrigens müſſen bey einer Muſik, wenn ſie anders gut ſeyn ſolle, alle die Zuſammenſpielenden einander wohl beobachten und ſonderheitlich auf ihren Anführer ſehen: damit ſie nicht nur zugleich anfangen; ſondern damit ſie beſtändig in gleichem Tempo, und mit gleichem Ausdrucke ſpielen. Es giebt gewiſſe Paſſagen bey deren Abſpielung man leicht ins Eilen geräth. Man erinnere ſich nur des §. 38. im vierten Hauptſtücke. Und im ſechſten und ſiebenden Hauptſtucke hat man die Gleichheit des Zeitmaaſes mehr den einmal eingeſchärfet. Ferner muß man ſich befleiſſigen die Accorde ſchnell und zugleich, die nach einem Puncte oder kleinen Soſpir folgenden kurzen Noten aber ſpät und geſchwind wegzuſpielen. Man ſehe nur was ich im zweyten Abſchnitte des ſiebenden Hauptſtückes §. 2. und 3. gelehret habe; man ſuche eben dort die Exempel nach. Wenn im Aufſtreiche, oder nach einer kurzen Soſpir mehrere Noten abzugeigen ſind; ſo pflegt man ſie in einem Herabſtriche zu nehmen, und in einem Zuge an die erſte Note des folgenden Viertheiles zu hengen. Da müſſen die Zuſammenſpielenden beſonders einander beobachten, und nicht zu frühe anfangen. Hier iſt ein Beyſpiel mit Accorden und Soſpiren.

§. 22.

(e) Ein geſchickter Accompagniſt muß alſo einen Concertiſten beurtheilen können. Einem rechtſchaffenen Virtuoſen, darf er gewiß nicht nachgeben: denn er würde ihm ſonſt ſein Tempo rubato verderben. Was aber das rechte Tempo iſt, kann mehr gezeiget als beſchrieben werden. Hat man hingegen mit einem Virtuoſen von der Einbildung zu thun? da mag man oft in einem Adagio Cantabile manche Achtheilnote die Zeit eines halben Tactes aushalten, biß er gleichwohl von ſeinem Paroxismus wieder zu ſich kömmt; und es geht nichts nach dem Tacte: denn er ſpielt Accorde zwiſch.

§. 22.

Alles was ich nun in dieſem letzten Hauptſtücke niedergeſchrieben habe, betrift eigentlich das richtige Notenleſen, und überhaupts den reinen und vernünftigen Vortrag eines gut geſetzten muſikaliſchen Stückes. Und alle meine Bemühung, die ich in Verfaſſung dieſes Buches angewendet habe, zihlet dahin: die Anfänger auf den rechten Weg zu bringen, und zur Erkänntniß und Empfindung eines guten muſikaliſchen Geſchmackes vorzubereiten. Ich will alſo hier ſchlieſſen, obwohl ich für die Herrn Concertiſten noch vieles zu ſagen hätte. Wer weis es? vielleicht wage ich es noch einmal die muſikaliſche Welt mit einer Schrift zu vermehren? wenn ich anders ſehe, daß dieſer mein Eifer den Anfängern zu dienen nicht gar iſt unnützlich geweſen.

Ende der Violinſchule.

Regiſter

Register
der vornehmſten Sachen.

Die römiſche Zahl zeiget das Hauptſtück; die deutſche Ziffer hingegen den §. an. Sind aber zwo römiſche Zahlen beyſammen: ſo führet die erſte und etwas gröſſere zwar auf das Hauptſtück; die zwote, etwas kleinere und Curſive aber bedeutet den Abſchnitt. Das (E) heißt die Einleitung.

A.

Abfall eine muſikaliſche Auszierung. ſiehe: Rückfall.

Abſchnitte, was man in der Muſik ſo heißt: V. 14.

Abſtoſſen der Noten, wie es angezeiget wird. I. *III.* 20. wie man die Noten abſtoſſen ſolle. IV. 38. und VII. *II.* 2. Das Abſtoſſen der Noten muß man genau nach der Vorſchrift des Componiſten beobachten; und auch oft ſelbſt geſchickt anzubringen wiſſen. XII. 3. 11.

Abtheilung des Bogenſtriches in das Schwache und Starke. V. 3. 4. 5. u. f. f.

Accent der muſikaliſche, auf welche Noten er kömmt. XII. 9. 10. auf eine beſondere Art angebracht. XII. 12. 13. 14.

Accompagniren. einige Regeln davon. XII. 9. 17. 18. 19. 20.

Accorde. wie man ſie ſpielen ſoll. XII. 21. gebrochene. ſ. Arpeggiren.

Adagio. wird oft ſchlecht geſpielet. XII. 2.

Affect wird oft vom Componiſten angezeiget. VI. 3. Der Bogenſtrich muß zur Erregung der Affecten vieles beytragen. VIII. *I.* 1. Der Affect muß in einem Stücke aufgeſucht, und beym Vortrage beobachtet werden. XII. 3. 7.

Alphabeth zur Violin. I. *I.* 14. wenn es ſolle gelernet werden. II. 6. ſoll gut gelernet werden. II. 7. eines durch (a) und (b) III. 6.

Amphion. E. *II.* 5.

Anfänger ſollen nicht gleich zu geigen anfangen. I. *I.* 1. wie man ſie im Tacte unterweiſen ſolle. I. *II.* 8. 9. 10. 11. wie man ſie wegen der Eintheilung der Noten und Pauſen verſuchen ſolle. I. *III.* 12. wie ein Anfänger die Geigen halten, und den Bogen führen ſolle. II. 1. 2. 3. 4. u. f. w. Die Anfänger werden oft verderbet. II. 2. wie man ſie mit Vortheile unterweiſen ſolle. II. 8. warum ſie anfangs meiſtens in (E)

Dur geſetzte Stücke ſpielen ſollen. II. 9. man ſoll ihnen die Buchſtaben nicht auf die Violin ſchreiben. II. 10. die Anfänger ſollen allezeit ſtark und ernſtlich ſpielen. II. 11. wie ſie die Tonarten ſollen erkennen lernen. III. 2. 3. 4. ſollen alle Intervallen kennen lernen. III. 5. ſollen den vierten Finger oft brauchen. III. 7. was ſie nach Erlernung des Alphabets ſpielen ſollen. III. 8. 9.

Anführer muß bey einer Muſik von allen wohl beobachtet werden. XII. 21.

Apollo. E. *II.* 5.

Applicatur was es iſt. VIII. *I.* 1. deſſen Urſache. VIII. *I.* 2. iſt dreyfach VIII. *I.* 3. die ganze Applicatur. VIII. *I.* 4. 5. 6. wie man ſich dazu geſchickt machet. VIII. *I.* 7. wie man ſie hinauf und herab ſpielet. VIII. *I.* 8. 9. 10. 11. 12. u. ſ. f. die halbe Applicatur. VIII. *II.* 1. 2. 3. 4. u. ſ. f. die vermiſchte Applicatur. VIII. *II.* 1. 2. 3. u. ſ. w.

Ariſtoxen. E. *II.* 5.

Arpeggieren. was es iſt und wie es gemacht wird. VIII. *III.* 18.

Auflöſungszeichen. I. *III.* 13.

Aufſtreich. I. *III.* 24.

Ausdruck. ſ. Accent.

Ausführung. an der guten iſt alles gelegen. XII. 1.

Aushaltung einer Note, Zeichen davon, und die Zeit derſelben. I. *III.* 19.

Auszierungen ſoll man mäßig brauchen, und wenn ſie zu brauchen ſind. XI. 22.

B.

(B) Dieſer Buchſtab muß ſonderheitlich beobachtet werden. I. *I.* 14. B (b) was es iſt und wie es in der Muſik gebraucht wird. I. *III.* 13. 14. 15.

Batement. ſ. Zuſammenſchlag.

Barydon, der ſo genannte. E. *I.* 2.

Beyſpiele. warum ich ſie meiſtens in (C) dur geſetzet habe. VI. 19.

Bewegung der Hand beym Aushalten einer langen Note. V. 5.

Boatius. E. *II.* 5.

Boden der Violin. E. *I.* 3.

Bogen. wie der Geigebogen ſoll gehalten und geführet werden. *II.* 5. 6.

Bogenſtrich. Regeln des Hinauf- und Herabſtriches. IV. 1. 2. 3. u. ſ. w. Exempeln darüber. IV. 38. Abtheilung in das Schwache und Starke. V. 3. 4. u. ſ. f. muß bald nahe am Sattel, bald entfernt gemacht werden. V. 11. Die Striche ſolle man gut miteinander verbinden. V. 14. Veränderung des Striches bey Trioleſ. VI. 3. 4. u. ſ. w. bey gleichen Noten VII. *I.* 1. 2. 3. u. ſ. f. bey ungleichen Noten. VII. *II.* 1. 2. 3. u. ſ. w. Der Bogenſtrich unterſcheidet alles VII. *I.* 1.

Bratſchen (Viola di Braccio) E. *I.* 2.

Buchſtaben, die muſikaliſchen. I. *I.* 12. wo ſie bey der Violin ſtehen. I. *I.* 13. 14. man ſoll ſie den Anfängern nicht auf die Violin ſchreiben. II. 10.

C.

Canonici, wer ſie waren. E. *II.* 5.

Charakter eines Stückes muß unterſucht werden. XII. 4. 5. 7.

Cirkel und Halbcirkel muſikaliſcher Auszierungen. XI. 19. Der Halbcirkel

das Verbindungszeichen. I. *III.* 16. als ein Zeichen des Aushalten. I. *III.* 19.
Componiſten ſollen die Veränderung des Bogenſtriches anzeigen. VI. 3. ſollen aber bey Vorſchreibung des Vortrages eine vernünftige Wahl treffen. VII. *I.* 1.
Concertſtimme. wie man ſie begleiten ſolle. XII. 9. 17. 19. 20.
Corona, was es iſt. I. *III.* 19.
Corpus oder Körper der Violin. E. *I.* 3.
Cuſtos muſicus. was es iſt. I. *III.* 26.

D.

Dach auf der Violin. E. *I.* 3.
Darmſeyten. ſ. Seyten.
Didymus. E. *II.* 5.
Diodor. E. *II.* 5.
Doppelgriffe. ſ. Griffe.
Doppelſchlag. eine muſik. Auszierung. IX. 26.
Dreyerl. ſ. Triolen.
Durtöne. ſ. Tonart.

E.

Einklang. uniſonus. III. 5.
Einſchnitte. V. 14.
Emphatik. ſ. Accent.
Erfinder der Muſik. E. *II.* 3. und der muſikaliſchen Inſtrumente. E. *II.* 5.
Erhöhungszeichen. I. *III.* 13. dabey muß man oft andere Finger brauchen. I. *III.* 14. der vierte Finger iſt dabey nothwendig. III. 6. das doppelte Erhöhungszeichen. I. *III.* 25. Eine Tonleiter mit (x). III. 6.
Erniedrigungszeichen. I. *III.* 13. Ein Alphabet davon. III. 6. Das doppelte Erniedrigungszeichen. I. *III.* 25.
Exempel. ſ. Beyſpiele.
Expreſſion. ſ. Accent.

F.

(f. p.) was dieſe Buchſtaben anzeigen. XII. 8.
Figur. (gewiſſe zuſammen gehörige Noten) können durch den Bogenſtrich vielmal verändert werden. VI. 3.
Finger. Ordnung derſelben auf der Violine. I. *III.* 14. und III. 6. der vierte Finger ſoll öfters gebraucht werden. III. 7. warum er oft nothwendig iſt. V. 13. und VI. 5. 17. wie die Finger bey der ganzen Applicatur gebraucht werden. VIII. *I.* 4. 5. 6. 8. 9. u. f. f. bey der halben. VIII. *II.* 1. 2. 3. u. ſ. w. bey der vermiſchten. VIII. *III.* 2. 3. u. ſ. f. der Finger-Verlegung oder Ueberlegung. VIII. *III.* 15. man muß oft mit allen Fingern zurück gehen. VIII. *III.* 16. den vierten Finger ausſtrecken. VIII. *III.* 9. oder auch den erſten zurückziehen. VIII. *III.* 10. oft aber zweene Finger ausſtrecken. VIII. *III.* 11.
Flaſcholet, das ſogenannte, ſoll nicht unter andere natürliche Violintöne gemiſchet werden. V. 13.
Forte (forte) ſ. Stärke.

G.

Gamba. E. *I.* 2.
Geige. Unterſcheid, zwiſchen dem Worte Geige und Violin. E. *I.* 1. Die verſchiedenen Gattungen derſelben. E. *I.* 2. ſiehe ferner Violin.
Geigebogen, iſt auch ſchon bey einigen Inſtrumenten der Alten gebraucht worden. E. *II.* 8. ſiehe Bogen.
Geſellſchaft muſikaliſche. Nachricht davon. E. *I.* 6.

Geſchichte der Muſik. E. *II.* 5.
Gregor der groſſe. E. *II.* 5. er verändert die Muſik. *I.* 1. 4.
Griechen. ſie ſangen über ihre Buchſtaben. I. *I.* 3. ihr Zeitmaaß. I. *I.* 4.
Griffe auf der Violin. I. *III.* 14. Doppelgriffe. VIII. *II.* 11. und VIII. *III.* 8. 9. 10. 11. 12. 15. 16. u. f. f. eine ſehr nützliche Beobachtung bey Doppelgriffen. VIII. *III.* 20.
Groppo, eine muſikaliſche Auszierung. XI. 18.
Guido von Arrezo. E. *II.* 5. machte eine Veränderung in der Muſik. I. *I.* 5, 6.

H.

Halbcirkel. ſ. Cirkel.
Halbtriller. IX. 27.
Harmonici. wer ſie waren. E. *II.* 5.
Harte Tonart. ſ. Tonart.
Hiſtorie muſikaliſche. E. *II.* 5.
Homer. E. *II.* 5.

J.

Inſtrumente muſikaliſche, der alten Zeiten. E. *II.* 4. deren Erfinder. E. *II.* 5. 6. 8. Seiteninſtrumenten verändern ſich durch Wärme und Kälte. XII. 6.
Inſtrumentiſten, ſollen ihren Vortrag nach der Singmuſik einrichten. V. 14.
Intervallen, muſikaliſche, was ſie ſind und wie vielerley. III. 5.
Jubal. E. *II.* 3.

K.

Kunſtwörter muſikaliſche. I. *III.* 27.
Kreuzel, das ſo genannte. I. *III.* 13. 14. ſ. Erhöhungszeichen.

L.

Lactantius. E. *II.* 5.
Leyer der alten was ſie war, und ihr Urſprung. E. *II.* 6.
Linien muſikaliſche. I. *I.* 8.
Lucian. E. *II.* 5.

M.

Matematiker ſollen den Geigenmachern bey Verfertigung der Inſtrumente zur Hülfe kommen. E. *I.* 6.
Marcus Maibomius. E. *II.* 5.
Mäßigung des Bogens. V. 10.
Merkur. E. *II.* 5. 6. 8.
Mizler ein gelehrter Muſikverſtändiger. E. *I.* 6.
Molltöne. ſ. Tonart.
Mordente. was er iſt und wie vielerley. XI. 8. 9. iſt aufſteigend und abſteigend. XI. 10. man muß ihn mäſſig brauchen; und wo XI. 11. 12. 13. muß kömicht vorgetragen werden. XI. 14.
Murs. Jean de Murs oder Johann von der Mauer. E. *II.* 5. er verändert die Muſik ſehr merklich. I. 1. 7.
Muſik. Wortforſchung. E. *II.* 2. die Erfindung. E. *II.* 3. Singmuſik ſoll das Augenwerk der Inſtrumentiſten ſeyn. V. 14. Veränderung derſelben. I. *I.* 4. 5. 6. 7.
Muſikaliſche Geſellſchaft. ſ. Geſellſchaft.
Muſikaliſche Geſchichte. E. *II.* 5.
Muſikaliſche Kunſtwörter. I. *III.* 27.
Muſikaliſche Schriftſteller, viele gute. E. *II.* 5.

N.

Nachſchläge. eine Auszierung. IX. 28.
Noten. Warum ſie erfunden worden. I. *I.* 2. wie ſie erfunden worden.

I. *I.* 7. wie ſie itzt ausſehen; und zu was ſie dienen. I. *I.* 11. wie man ſie zur Violin brauchet. I. *I.* 13. 14. ihre Dauer oder Geltung; und wie man ſie in den Tact eintheilen ſolle. I. *III.* 1. 3. 4. 5. u. f. f. ſammt der Tabelle, wie auch IV. 37. wie die Noten heiſſen vor denen ein (x); und die, vor denen ein (b) ſtehet. I. *III.* 13. wenn eine Note muß ausgehalten werden, und wie? I. *III.* 19. was die Vorſchlagnoten ſind. ſ. Vorſchlagnoten. Beyſpiele von lauffenden u. ſonſt vermiſchten Noten IV. 38. lächerlich geſpielte Noten. VI. 7. viele an einem Bogenſtriche geſchliffene. VII. *I.* 11. 12. 13. viele an einem Bogenſtriche abgeſtoſſene. VII. *I.* 15. 16. 17. wie man die geſchliffenen ſchmackhaft vortragen ſolle. VII. *I.* 20. die punctierten, wie ſie zu ſpielen ſind. VII. *II.* 2. 3. 4. und XII. 15. 21. herrſchende, anſchlagende oder gute Noten, welche ſolche ſind. XII. 9. 10. unterſchiedlich zuſammengezogene wie ſie vorzutragen ſind. XII. 10. 12. 16. 21. die dem Tacte zu zertheilen ſind. XII. 16. nach einer kleinen Sofpier, wie man ſie abgeigen ſolle. XII. 21.

Notenleſen, das gute iſt ſchwerer als Concerte ſtudiren. XII. 3. wenig Soloſpieler leſen gut. XII. 4. einige Regeln. XII. 7. 8. 9. u. f. f. bis 22.

O.

Octav. III. 5.
Olympus. E. *II.* 5.
Orcheſtergeiger, ein guter iſt höher zu ſchätzen als ein purer Soloſpieler. XII. 4.
Orpheus. E. *II.* 5.

P.

Pauſen. was ſie ſind, und was ſie gelten. I. *III.* 2. 3. 5. 6.
Paſſage, eine durch den Bogenſtrich 34. mal veränderte. VII. *I.* 19. beſondere Paſſagen. XII. 12. 13. 14.
Piano. ſ. Schwäche.
Plinius. E. *II.* 5.
Ptolomäus. E. *II.* 5.
Puncte. was er bedeutet. I. *III.* 8. 9. 10. neue Lehre von zweenen Puncten. I. *III.* 11. wenn er über oder unter der Note ſtehet, was er anzeiget. I. *III.* 17.
Punctierte Noten. ſ. Noten.

Q.

Quart. iſt dreyerley. III. 5.
Quint. iſt dreyfach. III. 5.

R.

Regeln des Hinaufſtriches und Herabſtriches. IV. 1. 2. 3. u. f. f. Zur Beförderung eines guten Tones auf der Violin. V. 4. 5. u. ſ. w. zum guten Notenleſen. XII. 7. 8. 9. u. f. f. bis 22.
Ribatutta. ſ. Zurückſchlag.
Rückfall oder Abfall eine Auszierung. IX. 24. wen er gut oder ſchlecht iſt. IX. 25.

S.

Sapho die Dichterin ſoll den Geigebogen erdacht haben. E. *II.* 8.
Sattel auf der Violine, was es iſt. E. *I.* 3. kann den Klang der Violin beſſern. E. *I.* 7.
Schleifen, wie es angezeigt wird. I. *III.* 16. wie man ſchleiffen ſolle. VII. *I.* 20. VII. *II.* 2. 3. 4. 5. 6. 7. die Schleifer muß man genau beobachten, und

und auch oft ſelbſt geſchickt anzubringen wiſſen. XII. 3. 10. 11. 15.

Schüſſel, der ſo genannte muſikaliſche. I. *I.* 9. wie man ihn bey den Blasinſtrumenten verſetzen könnte, und warum er bey der Violin kann anders geſetzet werden. I. *I.* 10.

Schriftſteller gute muſikaliſche. E. *II.* 5.

Schuß, ein muſikaliſcher. XI. 20.

Schwäche, mit dem Geigebogen, wo ſie anzubringen. V. 3. 4. 5. u. f. f. ſoll nicht gar zu ſtille ſeyn. V. 13. beym Schleifen. VII. *I.* 20. muß gut angebracht werden. XII. 3. 8.

Sechſt. iſt dreyfach. III. 5.

Secund iſt dreyerley. III. 5.

Septime iſt dreyfach. III. 5.

Seyteninſtrumente. ſ. Inſtrumente.

Seyten. mit Darmſeyten waren auch ſchon die Inſtrumente der Alten bezogen. E. *II.* 7. wie die 4. leeren Seyten auf der Violin heiſſen. I. *I.* 13. wie durch die Bewegung der Seyten der Klang entſtehet. V. 10. die dickern und tiefern darf man allemal ſtärker angreiffen als die ſchwachen. V. 11. die leern muß man oft vermeiden. V. 13.

Singbar ſoll man ſpielen. V. 14. Signum intenſionis, remiſſionis und reſtitutionis. I. *III.* 13.

Soloſpielen muß man erſt, wenn man gut accompagnieren kan. XII. 5.

Soſpiren, was man ſo heißt und was ſie gelten. I. *III.* 3. 5. 6.

Spielen, ſoll man allemal ernſtlich und ſtark. II. 11. und V. 2. ſpielen ſoll man, wie man ſingt. V. 14. einige Regeln der guten Spielart. XII. 7. 8. 9. u. f. f. bis 21.

Stärke. wo ſie mit dem Geigebogen kann angebracht werden. V. 3. 4. 5. u. f. f. ſoll nicht übertrieben werden. V. 13. wo mans beym Schleifen anbringet. VII. *I.* 20. muß geſchickt gebraucht werden. XII. 3. 8. Regeln von der Mäſſigung der Stärke. X. 17.

Stimmen. Unterſcheid des hohen und tiefen beym Spielen. V. 11.

Stimmung, eine reine iſt höchſt nötig. XII. 6.

Stimmſtock. was es iſt. E. *I.* 3. er kann den Klang der Violin verbeſſern. E. *I.* 7.

Stoſſen. ſ. Abſtoſſen.

Strich. ſ. Bogenſtrich.

Striche, kleine, ober oder unter den Noten, was ſie bedeuten. I. *III.* 17. am Ende iedes Tactes. I. *III.* 5. werden zur Abtheilung eines Stückes gebraucht. I. *III.* 22.

T.

Tact. deſſen Beſchreibung und ſeine Wirkung. I. *II.* 1. 2. der Alten ihre Tacte, und die Erklärung des heutigen Zeitmaaſes. I. *II.* 3. 4. auf den Haupttact beziehen ſich die andern. I. *II.* 5. der Allabreve. I. *II.* 6. die Erklärung der Art der Bewegung: wie man ſie erkennet, und wie ſie dem Schüler ſoll beygebracht werden. I. *II.* 7. 8. Fehler der Lehrmeiſter. I. *II.* 9. ſie ſollen auf das Temperament des Schülers ſehen. I. *II.* 10. und ihm nichts hartes vor der Zeit geben. I. *II.* 11. Man muß die Gleichheit des Tactes niemals auſſer acht laſſen. I. *II.* 12. bey gleichen fortlaufenden Noten geräth man

man leicht ins Eilen. IV. 38. die Gleichheit des Tactes wird beſtändig eingeſchärfet. VII. *I.* 8. 11. 16. 17. und VII. *II.* 2. 3. 5. der Tact muß beym Accompagnieren nicht geändert werden. XII. 20.

Temperatur, was es iſt. I. *III.* 25.

Tempo, gebrochenes. XII. 16.

Termini technici. I. *III.* 27.

Terz, iſt zweyerley. III. 5.

Tevo. ein muſikal. Schriftſteller. E. *II.* 8.

Tirata. was es iſt. XI. 20. 21.

Ton. den guten aus der Violin herauszubringen. V. 1. 2. u. ſ. w. die Reinigkeit des Tones zu erhalten. V. 10. man muß die Stimmung beobachten. V. 11. bey der Stärke und Schwäche in gleichem Tone ſpielen. V. 12. Gleichheit des Tones im Singen und Spielen. V. 13. 14.

Tonart. Erklärung, und Mannigfältigkeit. III. 2. 3. 4.

Tremulo. deſſen Urſprung, und wie er gemacht wird. XI. 1. 2. 3. iſt dreyfach. XI. 4. fernere Erklärung deſſelben. X. 5. auf 2 Seyten. XI. 6. wird meiſtens bey Cadenzen gebraucht. XI. 7.

Triller. wie er angezeiget wird. I. *III.* 21. wird beſchrieben. X. 1. 2. muß mit der gröſſern oder kleinern Secunde, und nicht aus der Terze gemacht werden. X. 3. dieſe Regel ſcheinet eine Ausnahme zu haben: die aber nicht Stich hält. X. 4. wie man den Triller anfängt, und ſchlieſſt. X. 5. 6. Er iſt dreyfach. X. 7. Der Geiſttriller. X. 8. man muß ſich an einen langen gewöhnen. X. 9. und alle Finger zum Trillerſchlag üben. X. 10. wie man die Vorſchläge und Nachſchläge zum Triller braucht. X. 11. 12. 13. 14. wo man einen Triller machen ſolle. X. 15. 16. 17. 18. 19. 20. der aufſteigende und abſteigende Triller. X. 21. 22. 23. durch die Semitone. X. 24. bey ſpringenden Noten. X. 25. mit dem Abfall auf eine leere Seyte. X. 26. der Doppeltriller. X. 27. 28. Exempel davon durch alle Töne. X. 29. der auf- und abſteigende Doppeltriller. X. 30. der Sechſttriller. X. 31. der begleitete Triller. X. 32. der Halbtriller. IX. 27.

Triolen. was ſie ſind. VI. 1. ſollen gleich vorgetragen werden. VI. 2. ſie können durch den Bogenſtrich oft verändert wert werden. VI. 3. 4. 5. u. ſ. f.

Trompete Marine. E. *I.* 2.

U. V.

Ueberwurf. eine Auszierung. IX. 22. wenn er zu vermeiden. IX. 23.

Ut, re, mi, fa, &c. deſſen Urſprung. I. *I* 5.

Veränderung des Bogenſtriches bey Triolen, VI. 3. 4. 5. u. ſ. f. bey gleichen Noten. VII. *I.* 2. 3. 4. u. ſ. w. bey ungleichen Noten. VII. *II.* 1. 2. 3. u. ſ. f.

Verbindungszeichen. I. *III.* 16. oft ſtehen Puncten darunter oder kleine Striche. I. *III.* 17. auf eine andere Art angebracht. I. *III.* 18.

Viola d'Amor. E. *I.* 2.

Violet, das engliſche. E. *I.* 2.

Violin. Unterſcheid zwiſchen dem Worte Geige und Violin. E. *I.* 1. Beſchreibung der Violin. E. *I.* 3. wie man ſie rein beziehen ſolle. E. *I.* 4. die Violinen ſind oft ſchlecht gearbeitet. E. *I.* 5. wie man ſie halten muß. II. 1. 2. 3. u. ſ. w. Man ſoll keine Buchſtaben darauf ſtechen.

chen. *II.* 2. Man ſoll anfangs die Violin etwas ſtärker beziehen: und wie man den guten Ton darauf ſuchen ſolle. V. 1. 2. 3. u. f. f.

Violiniſt. wie er ſeine Violin verbeſſern kann. E. *I.* 7. wie er die Geige halten und den Bogen führen ſolle. II. 1. 2. 3. u. f. w. was er zu beobachten hat, bevor er zu ſpielen anfängt. III. 1. er ſoll vernünftig ſpielen. VII. *I.* 1. ſoll die Vorſchrift des Componiſten wohl beobachten. IX. 21. nach dem erſten Violiniſten müſſen ſich die anden einſtimmen. XII. 6. ſoll den Charakter eines Stückes beobachten, bevor er zu ſpielen anfängt. XII. 7. muß die Auszierungen am rechten Orte, und nicht zu häufig anbringen. IX. 21.

Violinſchlüſſel. ſ. **Schlüſſel.**

Violino Picolo. E. *I.* 2.

Violon. E. *I.* 2.

Violoncell. E. *I.* 2.

Vorſchlagnoten, was ſie ſind. I. *III.* 23. und IX. 1. wie vielerley deren ſind, und wie man ſie vortragen muß. IX. 2. 3. 4. die längern IX. 4. 5. woher ſie entſpringen. IX. 6. 7. was man ferner dabey zu beobachten. IX. 8. die kurzen Vorſchläge. IX. 9. die abſteigenden Vorſchläge ſind beſſer als die aufſteigenden. IX. 10. man kan ſie von der Terze machen. IX. 11. und aus dem nächſten Tone mit zwoen Noten. IX. 12. wenn der abſteigende Vorſchlag am beſten klinget. IX. 13. wird oft ungeſchickt angebracht. IX. 14. die aufſteigenden konnen auch aus entfernten Tönen. IX. 15. durchgehende Vorſchläge. IX. 16. 17. 18. 19. man ſoll die Vorſchläge am rechten Orte anbringen. IX. 21. wie man ſie zum Triller braucht. X. 11. 12. 13. 14.

Vortrag, durch den Bogenſtrich ſehr oft verändert. VI. 3. 4. u. f. f. VIII. *I.* 1. 2. 3. u. f. w. VII. *II.* 1. 2. u. f. f. abſonderlich durch die Schwäche und Stärke. VII. *II.* 2. 5. 7. der gute Vortrag iſt nicht leicht. XII. 2. 3. ſiehe ferner: **Notenleſen.**

W.

Wallis, ein muſikaliſcher Schriftſteller. E. *II.* 5.

Weiche Tonart. ſ. **Tonart.**

Wiederholungszeichen. I. *III.* 22.

Wörter. muſikal. Kunſtwörter. I. *III.* 27.

Z.

Zarge an der Violin, was man ſo heißt. E. *I.* 3.

Zeichen. Verbindungszeichen. I. *III.* 16. Wiederholungszeichen. I. *III.* 22.

Zeitmaaß das muſikaliſch. ſ. **Tact.**

Zertheilung einer Note wie ſie zu lernen iſt. I. *III.* 7.

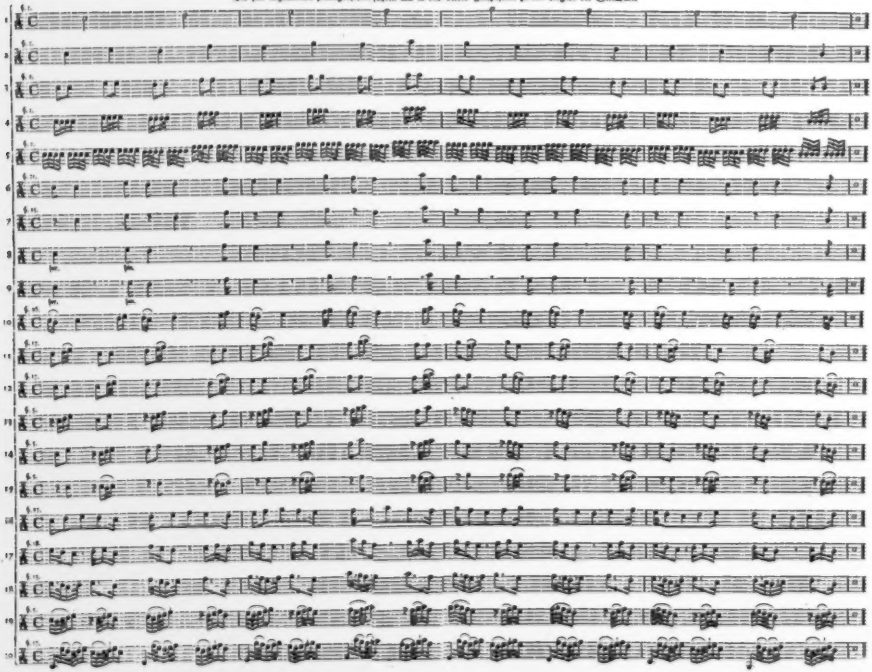
Zierarten. ſ. **Auszierungen.**

Zirkel. ſ. **Cirkel.**

Zurückſchlag (Ribattuta) wo, und wie dieſe Auszierung gebraucht wird. XI. 17.

Zuſammenſchlag (Batement) was dieß für eine Auszierung iſt. Ihr Urſprung und Gebrauch. XI. 15. 16.

Zwiſchenſchläge, überſteigende; oder die beym Abſteigen der Vorſchläge gebraucht werden. IX. 19. **Unterſteigende;** oder die bey dem aufſteigenden Vorſchlage angebracht werden. IX. 20.

Tabelle.

Die hier angemerkten Paragraphen führen uns in das vierte Hauptstück zu den Regeln der Stricharten.